К 1-му съезду кинематографистов

ИСКУССТВО КИНО

8 1962



Анатолий ГРЕБНЕВ

Два воскресенья



НЕ ОГОРЧАЙСЯ, ВИРГИНИС!



БЕССМЕРТНЫЕ КАДРЫ



СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО



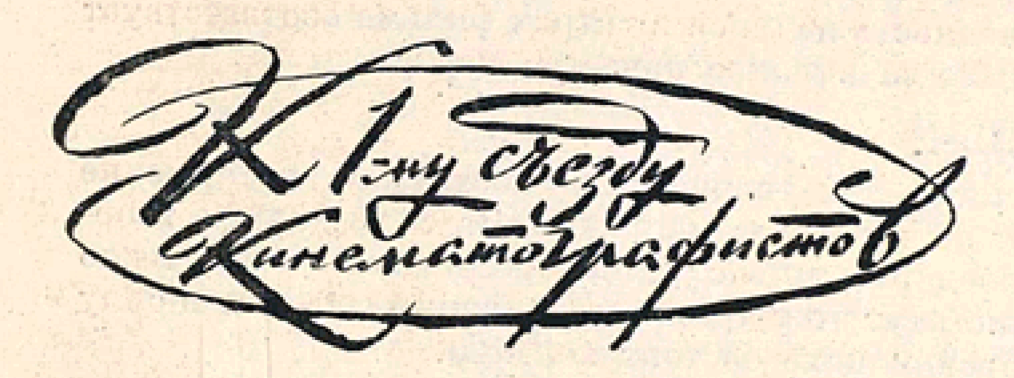
Жанна Болотова — Таня — в фильме «Люди и звери». Либретто Т. Макаровой. Автор сценария и режиссер С. Герасимов

Содержание



8
АВГУСТ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



ВАШИ ФАМИЛИИ СТОЯТ В ТИТРАХ

Беседа за круглым столом

В титрах фильмов рядом с именами сценариста, режиссера, актеров, художника, композитора стоит имя редактора. В своих письмах в редакцию читатели нередко спрашивают: кто это — редактор фильма? В чем заключаются его обязанности? Есть ли он то самое лицо, которое отвечает за качество картины?

Готовя материалы к предстоящему съезду кинематографистов, мы подумали: а не наступила ли пора всерьез поговорить о работе редактора на производстве, его положении на киностудии, о его роли в процессе создания художественного произведения?

Существенно важно исследовать все звенья работы над фильмом. Выяснить все причины, мешающие созданию таких фильмов, которые доставляли бы высокое эстетическое наслаждение зрителям. И вот в редакции «Искусство кино» представители четырнадцати киностудий — те самые редакторы, имена которых значатся в титрах. Эти люди впервые собрались вместе, большинство из них никогда не встречались друг с другом, хотя работают на студиях пять, семь, десять и более лет. Впервые возникло такое совещание — с обсуждением проблем, связанных с работой редакторов, — хотя самых разных совещаний кинематографистов было бесчисленное множество.

РЕДАКТОР — КРИТИК, СОВЕТЧИК, ДРУГ!

— Да, в таком составе и с такой задачей мы еще ни разу не встречались, — сказала, открывая совещание, главный редактор журнала «Искусство кино» Л. ПОГОЖЕВА, — несмотря на то, что Союз работников кинематографии существует уже пять лет, а редакция нашего журнала и того больше. Однако мы все глубоко убеждены в том, что редактор — это большая сила, что роль его в создании фильма необычайно важна.

Редактор! Кинематографисты всех поколений, произнося это слово, вспоминают имена своих добрых советчиков и взыскательных друзей. Редактор! Ему первому приносят авторы плоды своего творчества (увы, часто еще незрелые), от него ждут и получают советы. Редактор! Это порой бессонные ночи за чтением рукописей, это многочасовые беседы с авторами, это умение не только критически взглянуть на произведение, но и сквозь множество наносного, неудачного, слабого увидеть в нем доброе начало, здоровое зерно. Это умение иной раз забыть о себе и думать, мыслить, мечтать, фантазировать вместе с автором. Почему же нередко в наши дни приходится слышать нарекания на работу редакторов? Может быть, не все редакторы правильно понимают свою роль на производстве? Может быть, не все они хорошо подготовлены к своей работе, не имеют к ней призвания, не любят ее? А может быть, редактор поставлен в такие условия, что, собственно говоря, и повлиять ни на что не в силах? Может быть, ему грустно и неуютно на студии?

Нам хочется разобраться во всем этом, послушать самих редакторов, понять, в какой мере ответственность подписи в титрах фильма соответствует реальным возможностям борьбы за высокое качество картин.

Первым берет слово С. ЮТКЕВИЧ.

— Я не принадлежу к числу тех творческих работников, которые не признают редактуру, считают ее лишней и ненужной. За свою долгую творческую жизнь мне приходилось работать с редакторами необычайно тесно и дружески. Я считаю, что институт этот чрезвычайно важен. Однако в силу ряда причин дела в редакторском цехе обстоят неладно.

В идеале, считает С. Юткевич, редактор — это ближайший творческий помощник сценариста, режиссера и всего съемочного коллектива. Но в настоящее время редактор находится в весьма странном положении — нечто вроде «мальчика для битья». С одной стороны, некоторые творческие работники заявляют, что им мешают редакторы, которые выхолащивают сценарий, с другой — к редакторам предъявляют претензии руководители киностудий, считая их виновниками идеологических и художественных просчетов того или иного фильма. Вот это странное, двусмысленное положение, говорит Юткевич, нуждается в серьезных коррективах прежде всего для того, чтобы поднять значение редактора фильма.

Но есть и другие причины, мешающие редактору занять подобающее ему место в кинопроизводстве. Они, по мнению оратора, зависят от самих редакторов. С. Юткевич вспоминает своих первых редакторов и учителей: В. Б. Шкловского, Всеволода Иванова и в особенности А. И. Пиотровского — крупнейшего теоретика театра и литературы, оклеветанного и погибшего во времена культа личности, а ныне реабилитированного. Эти люди покоряли не только своей страстной влюбленностью в искусство, заинтересованностью в судьбе художника, с которым работали, они завоевывали авторитет своей творческой биографией, были интересны как личности. К сожалению, сегодня трудно назвать редактора, чью статью ожидали бы с нетерпением, чье общественно-политическое выступление вызывало бы всеобщее внимание. А ведь наверняка каждый из нынешних редакторов живет своей творческой жизнью, у каждого есть интересные мысли и замыслы. Но почему-то высказываются они вполголоса, а то и вовсе шепотом. С широкой общественной трибуны редакторы не выступают. В результате позиция, творческие пристрастия того или иного редактора

остаются втуне. Между тем, обнаружить их чрезвычайно важно, особенно в работе с молодыми кинематографистами.

Редакторам необходимо покончить с пассивностью, выйти из состояния летаргического сна, внутренне осознать свою силу и творческую жизнеспособность. Только тогда редактор перестанет быть «казенным советчиком» и станет сотворцом авторов картины.

— В системе нашего кинопроизводства редактор должен занимать почетное и уважаемое место, — подчеркнул И. ПЫРЬЕВ, встретившийся с редакторами на специальной беседе. — Но его надо завоевать! А голос наших редакторов еще слабоват. На художественных советах, на обсуждениях разговор о сценарии обычно начинает не редактор, который ведет картину, редактор — в стороне. Редакторам не хватает боевитости, последовательности. Я не видел в газете, в журнале статьи, где бы редактор писал о слабом, недоработанном сценарии, запущенном вопреки его воле в производство. А ведь не секрет, что такие сценарии принимаются к постановке. Почему же вы миритесь с этим, не повышаете требовательности?

Или возьмите режиссерский сценарий. Как часто утверждается сырой, наспех сделанный вариант. И никто из редакторов не скажет: «Это же обман! Здесь лишний метраж, ненужные эпизоды, непродуманные сцены». Посмотрите режиссерский экземпляр готовящегося фильма «Живые и мертвые» — это же просто раскадрованный литературный сценарий с сакраментальными надписями «Кр.», «Общ.» и т. п.

На «Мосфильме» снимается фильм «Грешница» по повести Н. Евдокимова. И выясняется, что режиссерская работа идет в совсем ином ключе, чем написана писателем книга. Вместо большой человеческой драмы на экране густо замешанный быт. Спрашивается, где же был редактор?

Наконец, пробы. Как часто режиссер проявляет здесь нетребовательность, недопустимую халатность! А редактор молчит, все отдается на откуп режиссеру.

У нас в плохом состоянии кинодраматургия, заключает И. Пырьев. Ей не хватает высокой гражданственности, глубокого исследования человеческих характеров, психологии людей. И здесь первым критиком, требовательным, настойчивым человеком, борющимся за высокое художественное качество произведения, должен быть редактор.

ТИГРЫ С ПРАВАМИ КРОЛИКОВ

Так однажды назвал редакторов В. Шкловский. И это определение не случайно вспомнили на совещании: слишком велики и ответственны обязанности редакторов и ничтожны их права. О положении редактора на киностудии, об условиях работы, организации редакторского труда и его оплате, о взаимоотношениях с творческим составом и администрацией, наконец, о доверии к мнению редактора говорили почти все выступавшие.

М. РООЗ («Мосфильм») сказала:

— Если внимательно проследить, какие задачи стоят перед редактором студии, то нетрудно увидеть, что работа редактора — большая и сложная. Редактор должен организовать тему, то есть найти ее, заинтересовать сценариста, а затем режиссера. Это уже не просто, так как надо отыскать интересный жизненный материал, соответствующий тем требованиям, которые предъявляются к художественному произведению. Дальше идет работа над заявкой, потом над сценарием. Хорошо, если вскоре после заключения договора приходит первый вариант сценария, — гораздо чаще уже на этом этапе приходится регулярно встречаться с автором, искать с ним те или иные реше-

ния, подсказывать, спорить... Следующий этап работы — режиссерский сценарий. Здесь редактор не только должен способствовать наиболее яркому воплощению авторского замысла, он должен думать и о чисто производственных вещах: о метраже фильма, о смете, о цене того или иного объекта...

Меня, как и многих присутствующих здесь редакторов, обидело выступление С. Юткевича, — продолжала М. Рооз. — Мне кажется, он незаслуженно обвинил всех нас в равнодушии, в прохладном отношении к делу. Что иное, как влюбленность в кино, в свой труд, может держать редактора на студии в том положении, в котором он сейчас находится! Загрузка редактора огромна, он, как правило, ведет картины и одновременно готовит к производству сценарии. У меня, например, полгода тому назад было в работе четыре фильма и семь сценариев. Редактор обязан приходить на студию к девяти часам утра и отсиживать там положенные часы, даже если нет в этом необходимости. Чтобы уйти на встречу с автором или по каким-либо другим рабочим делам, каждый раз надо испрашивать разрешение.

К М. Рооз присоединился редактор той же студии В. ЛЕОНОВ. Он обратил внимание на то, что труд редакторов никак не организован, никто не знает, сколько фильмов должен вести редактор, над сколькими сценариями должен одновременно работать. У редактора может быть один фильм, а может быть четыре и даже пять. Но это же несерьезно! О каком качестве работы тут говорить!

В. Леонов рассказал собравшимся о том, как организована работа редакторов на студии ДЕФА в ГДР, где ему пришлось побывать в связи со съемками фильма «Пять дней, пять ночей». Институт редакторов там большой, появился он после войны, но организация труда по-настоящему продумана. На ДЕФА редактор действительно является организатором творческого процесса. Одновременно больше двух фильмов он не ведет. Он работает, начиная от заявки и кончая выпуском фильма в свет, причем попутно больше ничем не занимается. Когда фильм сделан, редактор организует новую заявку. А у нас редактор не имеет межкартинных простоев, он работает, как машина.

Один из наиболее ответственных периодов работы над фильмом — это экспедиция. Между тем редакторы не всегда имеют возможность поехать в экспедицию. В результате из-за отсутствия редакторского глаза иногда получается брак.

— Редактор должен знать жизнь не хуже сценариста и режиссера, — продолжает разговор И. СТРЕКОВ (киностудия имени М. Горького), — должен вместе с режиссером выезжать в те места, которые потом будут показаны в фильме. Вот недавно режиссер нашей студии И. Гурин вернулся из Арктики. Он был там вместе с оператором, чтобы познакомиться заранее с объектом предстоящих съемок фильма «Фронт потепления» по сценарию Ю. Семенова. Редактор в это время сидел в Москве. И вряд ли он сможет теперь на равных с автором правах участвовать в работе над сценарием, где должны быть учтены замечания режиссера, навеянные впечатлениями от поездки. Говорят: редактор — спутник режиссера. А получается, что спутник без орбиты.

Редактору необходимы творческие командировки, творческие дни, освобождение от массы побочных нагрузок — об этом настойчиво говорили Е. РУДЫХ (Одесская киностудия), Э. КУЛИБЕКОВ («Азербайджанфильм»), В. РЫДВАНОВА (Киевская киностудия). Иначе редактор не имеет возможности отойти от студийной текучки, поразмышлять на свободе, читать, совершенствовать свои знания, не говоря уже о самостоятельной творческой работе.

Е. Рудых сказала:

— Мы говорим много высоких слов о редакторе и его роли, а в то же время, по крайней мере у нас на Одесской студии, редактору поручают самые неожиданные задания.

— Да, — соглашается с ней редактор «Узбекфильма» Д. БУЛГАКОВ, — нам в сценарном отделе приходится делать все: заниматься и сметами, и лимитами, и перерасходом пленки, даже составлять жалобы в ГАИ.

Конечно, при таком круге обязанностей трудно требовать от редактора, чтобы он помимо работы над фильмом занимался самостоятельным творчеством — писал статьи, книги, сценарии. Впрочем, по поводу редакторов пишущих и не пишущих были высказаны разные точки зрения.

— Мы пытались создать сценарный отдел с пишущими людьми, — поделилась Е. Рудых. — И оказалось, что тот редактор, который сам пишет, — плохой редактор. Ведь творчество забирает человека целиком, это упорный труд, надо сидеть и работать. И, конечно, редактор, занятый собственным сценарием или книгой, смотрит на свое пребывание на студии, как на службу, которая мешает основному творчеству. Естественно, что от таких редакторов мало толку.

Тут же поднимался такой вопрос, как материальное поощрение редакторов. Выяснилось, что с премиальными царит нелепица и неразбериха. Редактор может вести четыре картины, все они могут получить первую категорию, но премию выдадут только за один фильм. На студии имени Горького, если редактор ведет одну картину, то премию за нее получает целиком, если же ему поручены два фильма — из полученной премии вычитают деньги, так как считают, что второй картине он не отдавал время полностью. На «Ленфильме», как сообщила редактор С. ПОНОМАРЕНКО, чем дольше делается картина, тем больше за нее получают премию потому что прибавляется семь процентов от общей суммы зарплаты за каждый месяц работы. Фильм снимали восемь месяцев, сдали его в срок — значит, идет премия семь процентов зарплаты, помноженные на восемь. Затянулось производство до четырнадцати месяцев — премия увеличивается: семь процентов множатся на четырнадцать.

Дополнительные трудности в работе создают и те «ножницы», в которые попадает редактор, — между директором студии и съемочной группой. Дирекция студии обычно настаивает на скорейшей сдаче фильма, а режиссер в это время чувствует, что ему еще надо поработать, чтобы улучшить картину. Такое положение зачастую приводит редактора к компромиссам. А потом редактор, как остроумно заметил М. ПАПАВА, оказывается в роли нищего при принце: принц провинился — нищего секут.

Правда, есть студии, где положение редакторов, условия их работы иные. Там, где руководители студий решают организационные вопросы, исходя из интересов дела, учитывая творческий характер работы редакторского цеха, обстановка совсем другая.

Участники совещания с удовлетворением выслушали заместителя директора студии «Казахфильм» по сценарным делам Ф. АТУШЕВА, Д. Булгакова из Узбекистана, Л. КИЯМОВУ из Таджикистана, которые рассказали о том, как протекает работа редакторов на их студиях. Здесь редактор может свободно располагать своим временем, сам планировать свою работу. Редакторы участвуют в процессе съемок, выезжая в группы, имеют творческие командировки. Когда сценарий попадает на студию «Таджикфильм», отметила Л. Киямова, первое слово — за редактором сценарного отдела, художественный совет также начинается с нашего заключения по сценарию, и редко на студии идут ему наперекор.

Но и тогда, когда, казалось бы, условия работы редактора на студии благоприятные, возникают серьезные трудности другого рода. Перестраховка, боязнь критики со стороны некоторых руководящих инстанций в республиках — вот что мешает нормальной творческой обстановке, созданию хороших, актуальных фильмов.

Л. Киямова напомнила собравшимся, с какими трудностями проходил в республике фильм «Зумрад». Какие только претензии не предъявлялись картине: говорили, что таких людей, как Кадыров (персонаж, в котором сильны еще пережитки феодально-байского отношения к женщине), — у нас нет, что в таджикском фильме

нельзя показывать поцелуи и т. д. А ведь если бы люди, вместо того чтобы отбиваться от этих нападок, потратили свои силы на дополнительную работу над картиной, она была бы гораздо лучше.

Похожая история происходила в Таджикистане с фильмом, который ставился по сценарию писательницы Е. Лопатиной. Е. Лопатина знает жизнь, хорошо пишет, словом, получился интересный, взволнованный сценарий. Начали снимать фильм. Наступило время просмотра материала. И те, кто узнавал в фильме себя, стали требовать купюр. Опять послышались голоса: у нас таких секретарей райкомов не бывает, как вы можете показывать секретаря таким толстым и т. п. А в результате оказалось, что Лопатина в своем сценарии выступила против тех самых чиновников и очковтирателей, которых вскоре с позором сняли с постов за обман народа и партии.

Доверие. Вот обязательное условие нормальной творческой работы редакторов студий. Об этом кроме Л. Киямовой горячо говорили Е. Рудых и С. Пономаренко. Не всегда мнение о сценарии или фильме, высказанное в главке или республиканском Министерстве культуры, справедливо. Так не нужно, чтобы оно было директивным! На коллегиях, художественных советах нередко приходится слышать чисто вкусовые суждения: «нравится» или «не нравится»; в итоге произведение настолько отшлифовывается, что превращается в телеграфный столб. И помешать в этом редактору очень трудно. А иногда бывает бессильна целая студия.

«Как же можно говорить о роли редактора, если коллектив киностудии не может настоять на запуске фильма, который он хочет снимать!» — восклицает Е. Рудых.

Доверие к знаниям, художественному вкусу, политическому чутью редактора необходимо. Тогда можно и нужно требовать принципиального подхода к делу, к творчеству.

— Вопрос о принципиальности редактора — это вопрос первый, — подчеркнул в своем выступлении М. Папава.

Да, редактор не должен опускаться до роли «утрясающего помощника» директора студии, не должен идти на компромиссы со своей художественной совестью, равнодушно взирать на то, как в производство идет слабый, беспомощный, недоработанный сценарий. Он обязан быть активным, решительным борцом за новое, передовое в искусстве и таким же горячим противником посредственности, ремесленничества, халтуры.

— Мы не знаем случая, чтобы редактор отказался вести сценарий, с которым не согласен, снял свое имя с титров картины, — говорили И. Пырьев и С. Юткевич.

В своих выступлениях редакторы студий полемизировали с ними и приводили примеры, когда редактор отказывался от сценария, считая работу над ним нецелесообразной. Но к чему приводил этот отказ? Сценарий поручался другому редактору.

— У нас на Киевской студии, — сказала В. Рыдванова, — редакторов на ту или иную картину назначают. Так и меня вызвали в свое время в дирекцию и назначили редактором фильма «Годы девичьи». Ознакомившись со сценарием, я поговорила с его автором — Л. Компаниец, — встретилась с режиссером и убедилась, что из этого сценария ничего сделать нельзя — сюжетный, драматургический материал не давал оснований для постановки фильма о рождении бригад коммунистического труда. Свое мнение я высказала руководству студии. Мне был сделан выговор за недобросовестность в работе, а на фильм назначили другого редактора.

Вслед за этим ко мне попал сценарий писателя И. Стаднюка «Артист из Кохановки». Я вернула его адресату с вежливым письмом, где написала, что данный материал ниже возможностей автора. Когда студийное начальство узнало, что со Стаднюком т а к (?!) обошлись, мне опять был дан выговор за то, что я не могу найти творческого контакта с авторами.

Когда же вышли обе эти картины, я убедилась, что была права, поступила правильно, — действительно нельзя было поставить хорошие фильмы, имея в руках такой слабый драматургический материал. Следовательно, встает вопрос не столько о личных качествах редактора, о его собственной принципиальности, сколько о бесправном положении, в котором находятся редакторы.

О том, что на киностудии в Баку не считаются с мнением редактора, стараются обойти эту «беспокойную» фигуру, порой даже не приглашают просмотреть отснятый материал, рассказал редактор студии Э. Кулибеков. Часто дирекция игнорирует сценарный отдел, спуская сверху директивные указания относительно запуска той или иной картины, заключая договоры с теми авторами, которые понятия не имеют, что такое кинодраматургия.

Из-за того что заключаются заведомо несостоятельные договоры, ежегодно списываются деньги. Средства расходуются впустую, а сценарный отдел в то же время лишен возможности готовить для трех запланированных картин четыре сценария — даже такой минимальный резерв.

— Нас обвиняют в инертности, — сказал Э. Кулибеков, — но все запасы энергии, все хорошие устремления и помыслы слишком часто разбиваются о стену непонимания и равнодушия.

Признавая, что подавляющее большинство продукции студии «Казахфильм» заслуживает отрицательного к себе отношения, Ф. Атушев заметил, что одной из причин тому послужило ненужное славословие, которое раздавалось в адрес казахских кинематографистов на Декаде казахской литературы и искусства в Москве в 1959 году.

«Вернувшись после декады на родину, — сказал Ф. Атушев, — режиссеры Ш. Айманов и М. Бегалин даже ни с кем не хотели здороваться, а уж критические замечания они и вовсе не воспринимали. И вот результат: сразу же после декады Ш. Айманов, несмотря на предостережения членов Художественного совета, крупнейших наших писателей М. Ауэзова, Г. Мусрепова, запустил в производство плохой сценарий. И, конечно же, картина «В одном районе» тоже получилась плохая».

— Никогда, особенно в творчестве, не надо идти на компромисс со своей совестью, — заявил Б. МОВИЛЭ (Кишинев). — Мы у себя в сценарном отделе боремся за то, чтобы в производство шли вещи талантливые, интересные. Необходимо громко и определенно высказывать свою точку зрения. Когда же говоришь робко, вполголоса — ничего хорошего не получится. Так случилось по нашей вине с выпуском слабой картины «Орлиный остров». Мы слышали, что сценарий «где-то поддерживают» и не протестовали против его запуска в производство.

Но вместе с тем в отстаивании своей позиции, своей точки зрения приходится сталкиваться с трудно преодолимыми препятствиями. Б. Мовилэ вспоминает историю создания фильма «Человек идет за солнцем», когда потребовалось вмешательство Союза работников кино, чтобы отстоять картину, опровергнуть предъявлявшиеся к ней несправедливые обвинения. Фильм спасли, но люди в этой истории пострадали: был переведен на пенсию директор студии, снят с поста начальник сценарного отдела.

О том, что не всегда редакторам удается претворить в жизнь свое мнение, говорил начальник сценарного отдела «Таллинфильма» А. СААР. Так, на Таллинской киностудии сейчас запущена картина, которую в сценарном отделе категорически отказались редактировать.

Значит ли это, что следует опускать руки, примириться с подобным положением вещей? Конечно, нет! Но те случаи, о которых рассказали на совещании редакторы, безусловно, не могут не охладить пыла, и тогда кончается творческая помощь и начинается формальное курирование фильма.

— Я могу понять,— сказала Е. Рудых,— откуда идут некоторые нарекания на редакторов, претензии к ним. Есть всякие редакторы — хорошие и плохие. Одни могут глубоко разобраться в произведении, выступить с интересными суждениями о нем, практически помочь автору и режиссеру, другие довольно беспомощны в своих высказываниях. Естественно, что последних не уважают, они не пользуются авторитетом, и, может быть, из-за таких людей по инерции все редакторы оказываются в бесправном положении в кино.

Между тем, работа наша — такая, какой она должна быть,— сугубо творческая. Ты должен не только по-настоящему понять замысел писателя, увидеть режиссерское решение, но и подсказать автору, постановщику пути для их воплощения. Все, что ты продумываешь, находишь, ты отдаешь режиссеру и сценаристу. Вот почему лицо редактора — это фильм, который он редактировал, — заключает Е. Рудых.

Редактор — это профессия. Нельзя, чтобы редакторские места занимали люди, не имеющие никакого отношения к кино, не понимающие кинематографа. Это дискредитирует весь отряд редакторов. Но вряд ли стоит требовать от редактора, чтобы он о б я з а т е л ь н о выступал с критическими статьями, писал книги и т. д. У редактора своя профессия, и именно в этой профессии ему следует утверждать себя как личность. Утверждать глубоким знанием дела, самостоятельностью и оригинальностью суждений, творческой принципиальностью.

Интересными соображениями о творческой роли редактора поделился М. Папава:

— Редактор, пишет он или не пишет, должен быть человеком творческим. Его цель заключается вовсе не в том, чтобы выискивать недостатки. Это прежде всего первый и лучший толкователь автора. Умение понять основной замысел вещи, может быть даже еще незавершенный, помочь автору довести его до конца —основная задача редактора.

— Что очень важно в работе редактора? — продолжал М. Папава.— Искать вместе с автором. Например, Рудых принадлежит к такой категории редакторов, которые ищут вместе со сценаристом наиболее точные и яркие решения, ей просто скучно работать, если не завязываются с автором подобные творческие связи.

Сила убеждения — главное оружие редактора. Если редактор не сумел убедить автора или режиссера в правильности своей позиции, то вряд ли дальнейшее содружество будет плодотворным. Уметь доказать преимущество предлагаемого тобой толкования материала — тоже немалое искусство.

М. Папава привел в качестве примера процесс создания фильма «Иваново детство». Сначала сценарий по рассказу В. Богомолова был написан одним М. Папавой. Затем вдвоем с писателем был сделан второй вариант. Наконец, пришел режиссер, который снимал фильм буквально по сценарию, но 900 метров отснятой пленки оказались пустым, неинтересным материалом. Картину положили на полку. И тогда редактор В. Карен предложил пригласить молодого режиссера А. Тарковского, тогда только что сделавшего свой первый короткометражный фильм «Каток и скрипка». И первая же беседа с Тарковским показала, что у него есть очень интересное ви́дение будущей картины. Редактором фильма стал Э. Смирнов. На первых порах возникли серьезные споры: предложенное режиссером расходилось с тем, что было в сценарии, а Богомолов настаивал на своем ви́дении вещи. Редактор на этот раз присоединился к режиссеру, ему было ближе новое толкование рассказа, данное Тарковским. И в результате Смирнов одержал победу — он убедил сценаристов.

В заключение своего выступления М. Папава подчеркнул, что у редактора есть еще одна сложная функция — это взаимоотношения с писателем, впервые пришедшим в кино. Обычно литератору, не искушенному в кинематографе, кажется, что

стоит ему сделать некоторые купюры в книге, и сценарий готов. Редактор должен развеять это заблуждение и рассказать автору, как может выглядеть его произведение, переведенное на кинематографический язык. А это требует большого такта и настойчивости.

Итак, мы выяснили, что редактор — творческая профессия. Почему же тогда работа редактора над тем или иным фильмом протекает не по внутреннему влечению, а по приказу? И может ли в таком случае фильм определять творческое лицо редактора?

— Нельзя сказать редактору: вот бери этот сценарий и редактируй,— заметил А. Саар.— Необходимо при этом учитывать творческие пристрастия редактора, его вкусы.

— Дело, которым мы занимаемся, вернее его результаты, зависят в первую очередь от сценариста и режиссера,— сказал А. БАКРАДЗЕ («Грузия-фильм»). Мы работаем как бы через сценариста и режиссера, и поэтому вряд ли будет правильно всегда судить о редакторе по его фильму. Ведь тогда получается так: если я редактор хорошего фильма — значит, я редактор хороший, но если мне пришлось редактировать слабую картину, то тем самым я попадаю в разряд плохих редакторов.

Я, например, редактировал фильм «Чужие дети». Это была радость, а не работа, потому что мы все втроем — режиссер, сценарист и я, редактор, создавали эту картину (неважно, что в титрах нет моей фамилии — говорят, что пленки не хватило). Мы обсуждали каждый эпизод, сценарист переделывал — потом обсуждали снова. Так работа шла от начала и до конца. И в этом случае я несу полную ответственность за фильм, так как это была общая работа. Разделяю поздравления за хорошее и принимаю упреки за неудавшееся в картине.

Но мне пришлось быть редактором другого фильма, плохого — «Цветок на снегу», поставленного режиссером Ш. Манагадзе. Я не могу сказать, что режиссер не соглашался с моими замечаниями. Наоборот, он внимательно выслушивал их и старался исправить то, о чем говорили ему и в сценарном отделе и на худсовете. Однако возникает другой вопрос: может ли режиссер, способен ли он принять эти замечания? И мне кажется, что я не помог Манагадзе, а, наоборот, помешал ему в работе над фильмом — я не дал ему сделать то, что он хотел. Мы по-разному смотрели на вещи.

Редактор не должен быть инстанцией. Он должен быть творчески мыслящим человеком, то есть мыслить так, чтобы это было полезно и режиссеру и сценаристу. Только тогда, когда редактор находит общий язык с авторами картины, получается хороший фильм. Между тем, на киностудиях редакторов назначают приказом на тот или иной сценарий, который не только тебе не нравится, но вообще противопоказан твоим убеждениям в искусстве.

Я хочу еще раз подчеркнуть: редактор должен иметь право выбирать сценариста, выбирать режиссера — тогда они вместе добьются успеха, и у редактора появится то самое лицо, о котором мы сегодня так много говорим. Во всех других случаях редактор или мешает созданию фильма или только юридически числится за картиной.

ПРОБЛЕМЫ № 1, № 2, № 3...

— У нас идет очень полезная и нужная беседа,— сказала Л. Погожева,— но мне хотелось бы, чтобы в разговоре о положении редактора мы все-таки касались вопросов, связанных с созданием новых фильмов, с их качеством. Мы говорим, что в кино наступил известный перелом к лучшему. Но если обратиться к цифрам, то увидим, что хороших фильмов наберется с десяток, а остальные девяносто окажутся слабыми картинами. И это не

может не вызывать тревоги! Было бы хорошо, если бы нам удалось разглядеть основные причины выхода на экран серых, посредственных фильмов, которые в избытке выпускают и «Мосфильм», и студия имени Горького, и в Ленинграде, и в Киеве, и в Ереване, и на многих других киностудиях. Внушает опасение и то, что режиссеры наши нередко выбирают не очень большие и ответственные, я бы сказала, не очень гражданские темы.

Пожелание Л. Погожевой нашло живой отклик. Говоря об особенностях и условиях редакторской работы, выступавшие, как правило, касались «больных мест» нашего кинематографа, разговор о правах и обязанностях редактора связывался с состоянием кинематографии, с ее нерешенными проблемами. Таких основных проблем, вокруг которых шла речь, оказалось три:

проблема с авторскими кадрами;

проблема режиссуры;

актерская проблема.

Итак, **проблема № 1.**

Проблема эта особенно остра для республиканских киностудий. Своих профессиональных кинодраматургов в республиках почти нет, а писатели далеко не всегда умеют отойти от прозаической формы и перевести литературные образы в кинематографический ряд.

— В Казахстане нет профессионалов-сценаристов,— сказал Ф. Атушев.— Есть хорошие писатели, но они не сценаристы. Я уже в шутку говорил, что у нас сценарии пишут примерно так: затемнение, на экране глаза, крупный план и т. д. и считают, будто это и есть та самая кинематографическая форма. Такое положение тем более тревожит, что до сих пор никто не беспокоился о будущем: на сценарном факультете ВГИКа (также, как и на актерском) нет ни одного человека из Казахстана.

— Самое трудное — это заполучить на нашу студию «хорошего автора»,— говорила Л. Киямова.— Нам указывают: привлекайте писателей. Однако если у писателя есть хорошая книга, это вовсе не значит, что он напишет хороший сценарий. Практика часто показывает обратное. Как быть? Приходится вызывать «варягов» из Москвы. Но, честно говоря, уважаемые московские товарищи иной раз так недобросовестно относятся к этой работе, что становится за них стыдно. Вот, например, мы взяли сейчас для экранизации интересную повесть Найми «Светлый день». Не все в ней с литературной точки зрения сделано равноценно, но есть в этой книге аромат подлинной жизни, много удачных образов, сцен. Однако Найми сам написать сценарий не может. Соавтором стал А. Филимонов. И что же получилось? Что было хорошего у автора — так и осталось в сценарии, а рядом соседствует просто брак. Видно невооруженным глазом: Филимонов жизни республики, таджикского народа, его обычаев не знает, в литературном отношении сценарий очень слаб, диалог плохой.

Наезды от случая к случаю, гастролерство никогда не дадут положительных результатов, заметил А. Бакрадзе. За те несколько месяцев, которые московский кинодраматург А. Витензон провел в Грузии, он не смог получить глубокого представления о современной жизни грузинского народа — мы получили плохой сценарий «На берегах Ингури».

Редактор Ташкентской киностудии Д. Булгаков решительно выступил против системы, довольно прочно укоренившейся на «Узбекфильме»: плохие, как правило, сценарии получают так называемых литконсультантов. Круг этих консультантов весьма узок, это одни и те же лица, однако еще никто из них не приносил реальной пользы. Напротив, часто литконсультант, обычно становящийся соавтором, дезориентирует руководство студии, утверждая, что сценарий, над которым он работает, хороший, а на поверку произведение оказывается негодным. Преклонение перед авторитетом в данном случае порождает безвкусицу, неверные критерии, ибо потом местные писатели говорят: вот как надо писать.

— Крупные украинские писатели, при всем их великолепном умении писать прозу, куда менее успешно работают в кинематографе,— сказала В. Рыдванова. — Но у студийного руководства какой-то постоянный страх перед именами — такими, как Стельмах, Левада, Собко. Когда речь идет о произведениях этих писателей, умалчивается о недостатках. Если же редактор осмелится высказаться критически, то потом ему достается от начальства «на орехи»: мол, зачем вел себя нетактично, обидел известного человека.

В. Рыдванова сообщила, что сейчас на Киевской студии организован штаб штатных сценаристов — выпускников ВГИКа. Это должно улучшить положение со сценарными делами. На молодежь ориентируются и на студии «Узбекфильм».

Как видим, редакторы, а, следовательно, и все кинопроизводство, испытывают большие трудности в подборе и привлечении авторов, работу крайне осложняет сценарная проблема. Впрочем, не все из собравшихся на совещании согласились, что это проблема № 1. А. Саар, например, выразил по этому поводу свое удивление:

— По-моему, сценарной проблемы, как таковой, не существует вообще, а существует проблема режиссуры и редактуры. До прошлого года на Таллинской студии не хотел работать ни один из писателей — они не видели в коллективе студии режиссеров, которым могли бы доверить свой замысел, свое произведение. Редакторы, работавшие на студии, также не завоевали доверия писателей — пришлось «чистить» сценарный отдел. С переменами в сценарном отделе совпал приход на студию четырех молодых режиссеров — выпускников ВГИКа. И сразу обстановка изменилась, теперь о будущем студии мы думаем довольно оптимистично.

Порадуемся благоприятной атмосфере для работы с писателем на «Таллинфильме», но не будем впадать в благодушие и не станем зачеркивать проблему № 1 — она существует, как существует и **проблема № 2** — проблема режиссуры.

О ней тоже немало говорилось на совешании. Большинство представителей студий указывало на отсутствие крепкой режиссуры, на необходимость обновления режиссерских кадров.

— В чем беда нашей студии?— задала вопрос редактор «Ленфильма» С. Пономаренко — и тут же на него ответила: в отсутствии режиссуры. У нас есть очень хорошие операторы, очень хорошие художники, отличный, с настоящими традициями коллектив, но у нас почти некому ставить хорошие картины. Именно хорошие, а не средние.

Большие потребности в хорошей режиссуре испытывает и Киевская студия. Здесь очень мало молодых режиссеров, а ведь именно на молодежь в первую очередь должны мы ориентироваться сегодня в творчестве, молодежи принадлежит завтрашний день искусства. Между тем на студии продолжают снимать фильмы режиссеры, имевшие заслуги в прошлом, но сегодня уже, в силу ряда причин, не способные создать яркие, интересные произведения.

И, наконец, **проблема № 3** — актеры.

При нынешнем размахе производства киноактеров не хватает. С этой трудностью сталкиваются и центральные студии и в особенности республиканские. Приходится все время обращаться к артистам театра. А здесь неизбежны сложности, связанные с театральным репертуаром, подготовкой новых спектаклей...

— Когда мы выпускали один фильм, у нас существовала школа киноактеров,— заметил Ф. Атушев.— Оттуда вышли неплохие артисты, но все они ушли работать в театр. Сейчас «Казахфильм» делает три-четыре фильма в год, но школу закрыли. В результате между дирекцией студии и дирекциями театров идут все время конфликты, директора театров не хотят отпускать актеров на съемку, так как театрам нужно выполнять свой репертуарный план. Студия часто оказывается просто в тупике.

К Атушеву присоединилась С. Пономаренко:

— Актерская проблема — это проблема государственная. Но никто почему-то всерьез не занимается ею. Два года назад «Ленфильм» вошел в Министерство культуры РСФСР и Союз работников кинематографии с предложением о том, чтобы 10% от суммы договора с актером получал театр — компенсацию за отсутствие актера. Однако отклика это предложение не получило.

ЭТО НЕОБХОДИМО

Итак, получается, что качество работы редактора зависит не только от его индивидуальных свойств, но и от общих нерешенных проблем кинематографии.

И тем не менее, очень важно, чтобы работники кино почувствовали в редакторе творческую личность со своими вкусами, представлениями об искусстве, своим взглядом на вещи. Тогда не будет эдакого снисходительного отношения к редакторам, как к людям, которые что-то чинят и поправляют.

— Чем вы сами будете внутренне богаче и интереснее,— сказала Л. Погожева, — чем строже и принципиальнее будете относиться к произведениям, отданным на ваш суд, тем больший авторитет приобретет редактура, с ней станут по-настоящему считаться. Нельзя замыкаться только в своих узких обязанностях, ограничиваться, скажем, рамками одного маленького объединения на студии — надо проявлять заинтересованность в общей жизни киноискусства, выражать свое отношение к тем или иным явлениям кино. Как это можно сделать? Прежде всего выступлениями в печати, на творческих конференциях, на дискуссиях. Но, оказывается, что на эти совещания редакторам доступ закрыт. Те, кто самым тесным образом связаны с процессом производства фильма от его начала и до конца, кто мог бы поделиться интересными мыслями и соображениями, — не приглашаются. Это недопустимо. Так же, как непонятно, почему большинство редакторов не являются членами Союза работников кинематографии.

Два дня шло совещание с редакторами студий. Совещание показало, что в сценарных отделах в большинстве своем работают инициативные, интересно мыслящие люди, настоящие труженики и энтузиасты, кровно заинтересованные в судьбах киноискусства. Это самоотверженный отряд людей, которые порой могли бы с большим эффектом работать в других областях, но они любят свое дело и бескорыстно отдают ему время и силы. Вот почему хотелось бы, чтобы в результате состоявшегося разговора роль, значение редактора были бы поняты и оценены по достоинству.

Редакция журнала обращается к Министерству культуры СССР и Союзу работников кинематографии с просьбой создать нормальные условия для работы и творческого роста редакторов.

Редактору необходимо:

Выезжать на определенный срок в экспедиции со съемочной группой.

Ездить в творческие командировки.

Получать за свой труд соответствующее вознаграждение. Для этого надо упорядочить существующую систему премиальных, сделав ее действительно поощрением за хорошую и добросовестную работу.

Иметь возможность выбора сценария, фильма, исходя из творческих принципов и пристрастий.

Участвовать в творческих конференциях и совещаниях кинематографистов.

Иметь один творческий день в неделю.

Редакторы, имеющие немалый опыт, должны быть членами Союза работников кинематографии, а наиболее молодые, входить в актив секций теории и критики.

Все эти меры безусловно улучшат положение редакторов на производстве, помогут борьбе за высокое идейно-художественное качество кинофильмов.

Слово за Министерством культуры и Союзом работников кино.

Алексей ЭЙСНЕР

Испанский клад

Когда я читал о том, как автор «Черных сухарей» и «Повести о ненаписанной книге» Е. Драбкина, исследуя на монтажном столе архивную кинопленку о II конгрессе Коминтерна, вдруг обнаружила никому не известные кадры с Джоном Ридом, сорок с лишним лет скрывавшиеся под исчерпывающей надписью «за столом один из делегатов», я не мог не вспомнить и о своих собственных поездках в Красногорск и о не менее неожиданных открытиях, там сделанных. Только в отличие от описанной Е. Драбкиной сенсационной находки, бывшей результатом целеустремленных поисков, тогда все началось с чистейшей случайности.

Около трех лет назад испанская группа при Институте истории Академии наук СССР организовала несколько экскурсий в Центральный государственный архив кинофотофонодокументов для ознакомления со специальными выпусками кинохроники 1936—1937 годов, посвященными войне в Испании.

Среди приглашенных на просмотры был и я. Нам показали двадцать два выпуска, запечатлевших славные исторические события, главным образом в их начальной стадии. К сожалению, именно с исторической точки зрения большая часть смонтированных в Москве киножурналов обманывала общие ожидания. Что же касается звукового сопровождения, то оно, со всех точек зрения, вернее с любой точки слушания, оказалось на теперешнее ухо почти нестерпимым: деревянно-бодрые, будто исполняемые на пианоле, марши прерывались батальными шумовыми эффектами или сменялись громовым голосом диктора, с напряженным пафосом произносившего напыщенно-красноречивый текст,— его крикливое многословие буквально заглушало то, что воспринимали глаза. Некоторые излишне смелые утверждения этого принудительного словесного ассортимента, несмотря на серьезность темы, вызывали у сидевших в просмотровом зале (а между ними имелось немало испанцев) отнюдь не благодушный смех. Так, в частности, было встречено устное пояснение к показанной в очередном выпуске корриде, гласившее, что бой быков изобретен испанской буржуазией, дабы отвлекать трудящихся от социальной борьбы. Смеялись, понятно, не одни испанские ветераны, и молодые советские историки знали, что жестокое, но азартное зрелище это существовало и в Элладе и в Древнем Риме, а в Испанию проникло еще в XI веке...

Однако я не ленился ездить в Красногорск и не пропустил ни единого сеанса. Дело в том, что при всех перечисленных недостатках на мигающем полотне время от времени возникали подлинные образы истории. В одном случае это был грандиозный митинг в барселонском порту по случаю прибытия первого советского теплохода «Зырянин», и перед нами в революционном экстазе вновь бушевали неисчислимые массы крупнейшего пролетарского центра страны,—над головами людей развеваются знамена и колышатся плакаты, человеческое море кипит и бурлит под палящим солнцем, на заднем плане ослепительно сверкает море залива, а генеральный консул СССР в Каталонии камарада

Эта статья написана по просьбе редакции журнала «Искусство кино» писателем и журналистом Алексеем Владимировичем Эйснером. Он сражался в рядах интернациональных бригад в Испании в 1936—1938 годах, был адъютантом генерала Лукача (Матэ Залка).

Об Эйснере рассказывает И. Эренбург в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь» («Новый мир», 1962, № 5).

Антонов-Овсеенко, вытирая платком мокрый лоб, произносит едва ли не самую горячую в его жизни речь... В следующем выпуске черный корпус «Невы» деловито пришвартовывается в Аликанте, лебедки торопливо разгружают деревянные ящики, в каких обычно содержится не шоколад; и капитан торгового флота Кореневский, длинный, тощий, с загорелой лысиной, со всех сторон стиснутый восторженной толпой работниц местной табачной фабрики, сконфуженно и растерянно улыбается, как за якорь спасения хватаясь за поднесенный ему сноп цветов; а рядом с ним, с таким же цветочным снопом на левой руке, приветственно вздымая кулак правой, поблескивает очками счастливый Михаил Кольцов; и ожившая иллюстрация к «Испанскому дневнику» все продолжает разворачиваться перед нашим взором, и мы видим все то, о чем столько раз читали и перечитывали; и «по трапу взбирается на теплоход непрерывная вереница молодых и пожилых мужчин, женщин, матерей с грудными младенцами на руках... Двух официанток-комсомолок затискали и зацеловали почтенные аликантские матери семейств; здоровенные испанцы со слезами на глазах обнимают матросов. Я потихоньку переменил этот порядок, направил кавалеров к комсомолкам, и дам к нашим морякам. От этого энтузиазм возрос еще во много раз» ... А в другом номере журнала мы видим полуразрушенные войной улицы Толедо и неприступную твердыню Алькасара, где засели офицеры, жандармы и толедские юнкеры; мы видим и знаменитых «динамитерос»— астурийских горняков,—с помощью веревочных пращей забрасывающих в расположение неприятеля пачки динамита, с расчетливо подожженным бикфордовым шнуром, и тем подкрепляющих действие единственной пушчонки, бьющей прямой наводкой по массивным стенам. Короткий перерыв, и уже по светлому небу плывут над Мадридом темные туши «юнкерсов», и мы вторично переживаем безжалостные бомбардировки великого города, мы с замиранием сердца смотрим, как фашизм впервые в истории человечества швыряет тяжелые фугасные бомбы на мирное население, на наших глазах снова разваливаются шестиэтажные дома, рухнувшие четверть века тому назад, и гибнут давно погибшие люди. И с тем более радостной гордостью мы смотрим на то, как на плацу казармы Карла Маркса в Барселоне строится и уходит на фронт доблестная центурия Тельмана, сформированная из немецких эмигрантов-антифашистов, проживавших в Каталонии, та самая центурия Тельмана, которая послужила прообразом интернациональных бригад и сделалась фундаментом батальона Тельмана. С волнением вглядываюсь я в спокойные волевые лица немецких добровольцев и вдруг среди их командиров узнаю старого гамбургского коммуниста Шиндлера, с которым я позже познакомился на мадридском фронте, а потом встречался в Альбасете, где он служил на базе формирования интернациональных бригад.

После просмотра последнего специального выпуска московской кинохроники нам показали военные киножурналы республиканской Испании (почему-то их сохранилось лишь восемь) и фрагменты испанской версии великолепного документального фильма Йориса Ивенса «Испанская земля».

Но когда те, кто продолжал ездить в архив до конца (по сравнению с первой экскурсией, наши ряды заметно поредели) с приятным чувством выполненного долга и одновременно с некоторой вполне понятной грустью прощались с гостеприимными хозяевами, ко мне обратилась старший научный сотрудник киноотдела Н. С. Кальсина:

— У нас осталось еще некоторое количество коробок, в которых мы не можем разобраться. Помогите нам, приезжайте еще один раз. Вы будете говорить, кого или что вы видите, а мы станем записывать...

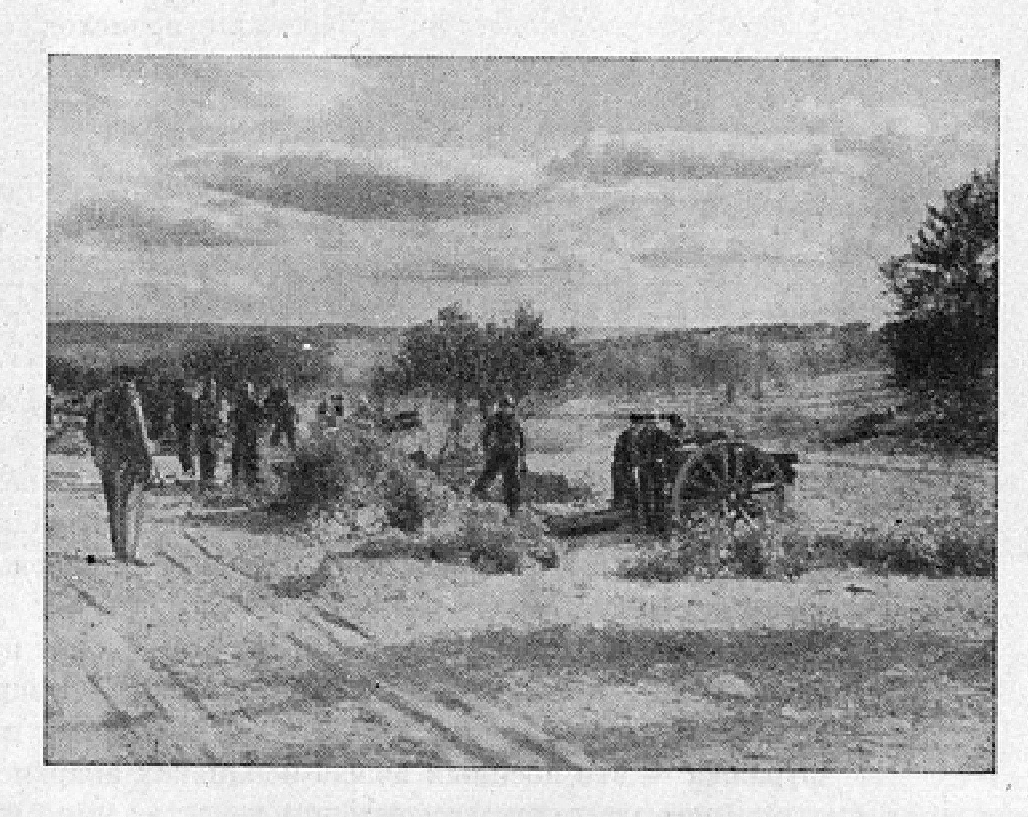
Конечно, я согласился приехать еще один раз. Если бы я знал, что делаю. Один раз! После первого раза я принял приглашение приехать во второй, потом в третий. Словом, со мной произошло то, что определяется известной поговоркой «коготок увяз, всей птичке пропасть»! Целый год, и холодной зимой и душным летом, и под осенними дождями и в весеннюю грязь, каждый вторник, а то еще и пятницу, я тащился в Красногорск, и с десяти часов утра до двух дня мы втроем—Н. С. Кальсина, В. М. Кондратьева и я, то поеживаясь от холода в плохо отапливаемом зале, то изнывая от жары за наглухо закрытыми окнами, напряженно всматривались в стрекочущий, как швейная машина, экран, а по нему, к нашему разочарованию, в пятый, в десятый, в двадцатый раз проходили одни и те же кадры: детский карнавал на валенсийских улицах, сварка обшивки никому не нужных, давно устаревших броневиков, военная подготовка юношей, швейная фабрика (вот где подходил постоянный аккомпанемент проекционного киноаппарата), в реквизированной вилле мадридского богача, эвакуация детей из Бильбао,—по необъяснимым причинам эти сюжеты имелись в десятках копий и были вклеены чуть ли не в каждый ролик. Вообще же



Хосе Диас (справа) и Сантьяго Карильо на трибуне апрельского пленума ЦК Испанской компартии в Валенсии, 1937



Выступает Долорес Ибаррури



Республиканская батарея на Харамском фронте



Командир роты батальона Гарибальди Морелли (справа) со своим комиссаром на фронте под Гвадалахарой, март 1937

несмонтированные дубли были склеены, как попало: ни малейшей логики, ни малейших признаков последовательности, моментами казалось, что это сознательная борьба с классическим единством места, времени и действия, и, каюсь, я ох как заскучал по классике. Но мы недаром страдали. В бесконечные повторения вдруг врывались еще никем не виданные сцены огромной исторической ценности, воскресали незабываемые лица. Все та же, неизвестно кем и зачем зафиксированная для вечности швейная мастерская неожиданно сменялась военными трофеями, отбитыми у муссолиниевских вояк под Гвадалахарой, или бойцами батальона Гарибальди, агитирующими пленных; одинаковая на всем земном шаре сварка брони — парадом дивизии Листера, военная подготовка допризывников в Мурсии, в общем ничем не отличающаяся от таковой же в Новочеркасске,— эвакуацией раненых по горным тропинкам Сьерра-де-Гвадаррамы, попарно, в плетеных корзинках, перекинутых через спины мулов, или же трагическими боями за Ирун. Всего мы просмотрели свыше 50 тысяч метров пленки, причем половина этих километров с 1938 года пребывала в негативах. Да, как я уже сказал, большая работа была проделана не зря. Нам удалось обнаружить уникальные документы. Мы нашли сотни метров пленки, разбросанных по разным коробкам, заснятых на пленуме ЦК КПИ, происходившем в Валенсии в апреле 1937 года. На этом пленуме выступали Хосе Диас, Долорес Ибаррури, Чэка, Михе и многие представители фронтовых партийных организаций, а также Жак Дюкло, Франц Далем и другие, приветствовавшие пленум от братских партий. Мы нашли почти законченный фильм о взятии Кихорны. Нашли детальные съемки (тоже во множестве отрывков) смотра, произведенного под Алькала-де-Энарес председателем Совета министров Ларго Кабальеро советским танкистам и летчикам. Мы нашли парад 35-й Интернациональной дивизии, которой командовал генерал Вальтер (Кароль Сверчевский). Так, сеанс за сеансом, мы заглядывали в прошлое, столько лет неподвижно пролежавшее в круглых плоских коробках из белой жести.

Парад 35-й дивизии и дивизии Листера сменялся не попавшими в специальные выпуски «К событиям в Испании» романтическими частностями боев в Толедо, затем оживали мельчайшие подробности Второго писательского конгресса в защиту культуры, заседавшего в Валенсии и в Мадриде, рвались бризантные снаряды у переправы через Эбро, возникали шекспировские декорации последней сессии кортесов, в Барселоне происходили торжественные проводы участников интербригад, и опять мы возвращались назад и любовались батальоном Чапаева, о котором была написана целая книга, в нем числились добровольцы двадцати одной национальности, вот они в походе, в бою и на отдыхе в Альфамбре...

Некоторые из этих впервые отпечатанных, никем, кроме нас, не виденных кадров поражали воображение. Через них, проникая в прошедшее, мы одновременно заглядывали в будущее, казалось, что они сняты кем-то, обладавшим пророческим даром. Вот, стоя рядом в президиуме апрельского пленума в Валенсии, одинаковым жестом согнув в локтях, сжатые в кулак, правые руки, с подъемом поют «Интернационал» бывший севильский пекарь генеральный секретарь Испанской компартии Хосе Диас и один из тогдашних руководителей Объединенного социалистического союза молодежи, за несколько минут перед тем избранный членом ЦК, двадцатидвухлетний Сантьяго Карильо — с 1960 года генеральный секретарь Испанской компартии. А вот выступает Долорес Ибаррури, и сколько бы мы все ни видели и ни слышали эту удивительную женщину, ее речи всегда волнуют так, будто вы видите и слышите ее впервые, потому что она не только рупор партии, но и голос всего испанского народа.

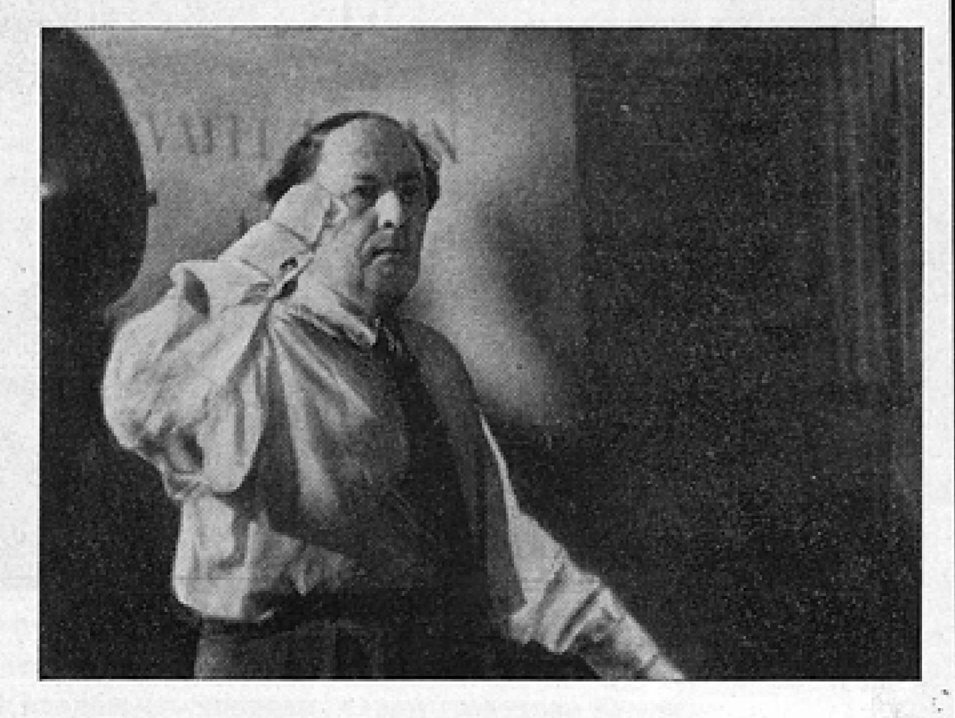
Прямо с пленума стрекот аппарата переносит нас к дымящимся развалинам Мадрида, бесконечно долго догорает крытый рынок. Внезапно весь экран занимает необыкновенно живое лицо с близко посаженными глазами; плечи стянуты кожаным пальто, на голове непривычной формы кожаная фуражка — это военный вождь испанских анархистов, герой уличных боев в Барселоне, знаменитый Дуррути, о котором в свое время так умно и тонко рассказал советским читателям Михаил Кольцов. Дуррути снят на веранде Каса дель Поло, где размещался его штаб, и очень незадолго до своей смерти. Он был убит в конце 1936 года, как раз тогда, когда начал понимать необходимость организации и дисциплины, и вскоре после того, как произнес оскорбившие ортодоксальных теоретиков анархизма слова: «Откажемся от всего, кроме победы» . Эти слова попались нам через несколько просмотров на плакате, вывешенном в Мадриде комиссариатом XI интербригады к празднику 1 Мая.

Но лично для меня наиболее волнующим днем в Красногорске был все-таки тот, в который я наконец увидел на экране генерала Лукача. Я сразу вспомнил, где и по какому поводу произво-

ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС ПИСАТЕЛЕЙ В ЗАЩИТУ КУЛЬТУРЫ
Валенсия—Мадрид, июль 1937



Михаил Кольцов



Алексей Толстой



Николас Гильен



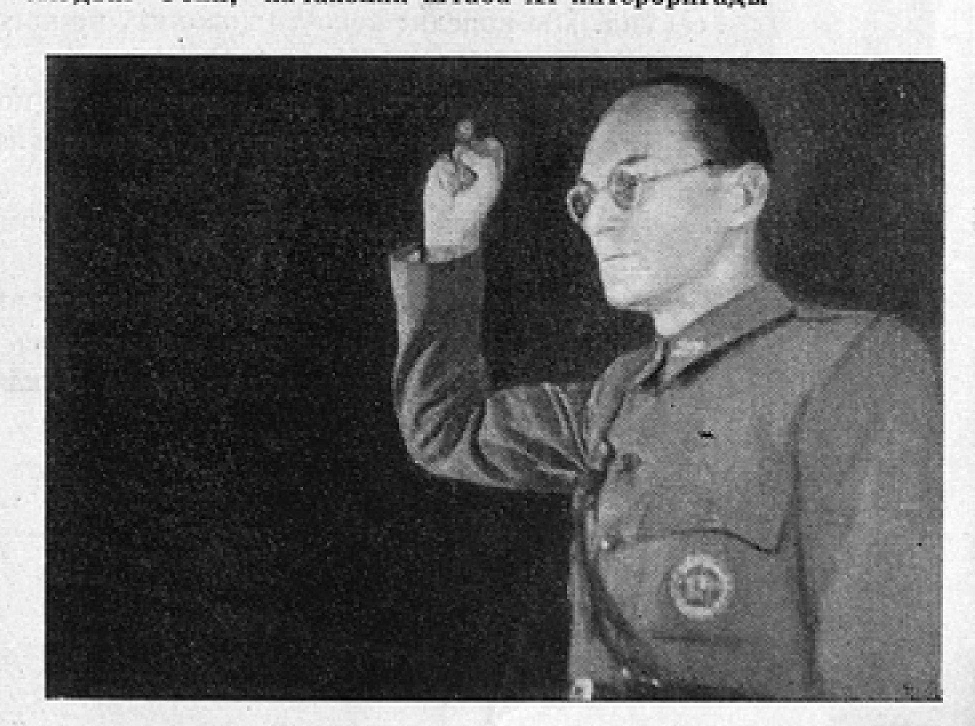
Анна Зегерс



Делегация советских писателей на улицах Мадрида



Людвиг Ренн, начальник штаба XI интербригады





Рафаэль Альберти и Илья Эренбург в Толедо, сентябрь 1936



Эрнест Хемингуэй на Харамском участке, март 1937

дилась эта съемка. Во второй половине апреля 1937 года на дальних северо-западных подступах к Мадриду был завершен разгром экспедиционного корпуса Муссолини. Через сколько-то суток командирам частей, особо отличившихся в этой решающей операции, было предложено собраться в Гвадалахаре. И вот теперь в темноте маленького зала красногорского архива, так бесконечно далеко и во времени и в пространстве, я вижу движущегося, живого, незабываемого моего генерала. Лукач сидит крайним справа, возле Листера. Вот Лукач поднимает голову, улыбается, подмигивает знакомому оператору... Кроме того мне удается дважды увидеть Лукача и в фильме Йориса Ивенса: один раз на наблюдательном пункте под Мората-де-Тахуньей, вместе с командиром XI интербригады Гансом Кале, а второй раз на шоссе под Аргандой, и в том и другом случае он снят сзади и видно его плохо. Хемингуэй в своем послесловии к фильму «Испанская земля» так и пишет: «Лукач появляется на экране только на минуту во главе XII бригады, разворачивающейся вдоль Аргандской дороги. Не видно, как поздно ночью на большом первомайском вечере в Моралехе он наигрывает песенку, которую он играл лишь поздней ночью на карандаше, приставленном к зубам: звук ясный и нежный походил на звук флейты. Вы увидите Лукача только мельком в работе...» Похоже, что и Хемингуэй не заметил Лукача в группе наблюдателей на белой башне около Мораты. Но мне-то, его бывшему адъютанту, было бы стыдно не узнать своего командира. Однако особенно горжусь я тем, что опознал Лукача на одном ничем не примечательном обрывке киноленты, показывающем командный пункт XI интербригады. Хотя Лукач снят в тесном окопчике сверху и сбоку, но я его узнал. Странно только, что на его фуражке знаки различия испанского подполковника. А может быть это все же не Лукач? И вдруг меня осеняет: помню, помню, он же тогда поменялся фуражками с Гансом — привычная шутка Лукача.

Пленка с его похоронами была обнаружена совсем случайно. Она промелькнула за несколько секунд. Мы видели: кого-то хоронят, но кого? Перед нами по экрану уже прошло столько похорон! Однако меня будто толкнуло.

— Проверьте потом эти похороны,— попросил я.

В следующий мой приезд Нина Сергеевна Кальсина протянула мне фотографии:

— Похороны генерала Лукача...

— Откуда вы знаете?— спросил я с сомнением.

— А мы нашли вас.

В самом деле фотографии представляли вынос тела Лукача из дома областного комитета партии в Валенсии. Мне не раз раньше приходилось встречать напечатанную в различных книгах репродукцию с подписью: «Похороны генерала Лукача», но я знал, что это ошибка. Она подтверждается

уже тем, что на крышке гроба лежит фуражка, гроб же Лукача был сверху застеклен,—никто не положил бы на него фуражку (а если бы и положил, я бы снял). Не говоря уже о том, что на парадной генеральской фуражке, вместе с парадной формой, остававшейся в тылу, вышиты золотые дубовые листья (они бы вышли на снимке), походная же фуражка была на нем, когда осколок гранаты попал ему в голову... Да и выносили гроб с телом Лукача не молодые офицеры, которые видны на снимке, а старшие командиры интербригад; всех их я узнаю теперь на фотографиях, которые держу в руках. Вот бывший командир батальона Домбровского Болек Улановский, тяжело раненный в начале боев за Мадрид и по выздоровлении переведенный на партийную работу; за ним, поддерживая гроб правым плечом, идет первый комиссар XII интербригады Луиджи Галло (Луиджи Лонго), дальше — тогдашний начальник штаба базы формирования интербригад француз майор Видаль, потом высокий офицер из недавно сформированного венгерского батальона, за его плечом виднеется моя фуражка,— на других кадрах показывается и лицо, по нему красногорские товарищи догадались, чей это гроб... А на широко распространенной репродукции выносят гроб Хейльбрунна.

Мало кто сейчас знает, что одновременно с генералом Лукачом хоронили нашего дивизионного врача немецкого коммуниста Хейльбрунна и его шофера испанца Луиса, убитых очередью с фашистского истребителя 12 июня рано утром, вскоре после того как Лукач скончался. Такие коллективные похороны чем-то оскорбляли мое горе, но я тщетно возражал против них. Тела Луиса и Хейльбрунна везли впереди на автомобилях-катафалках, а под гроб с телом генерала Лукача подали артиллерийский лафет. После окончания многолюдного траурного митинга на самой большой площади Валенсии перед вокзалом погребальная процессия тронулась к кладбищу. Впереди, играя траурные марши, выступал сводный военный оркестр, потом везли венки, за ними двигался катафалк с бедным Луисом, второй—с Хейльбрунном, дальше сержанты несли знамена всех батальонов 45-й интердивизии, в которую генерал Лукач переформировал свою XII интербригаду; ассистентами при каждом знамени были: с одной стороны лейтенант с пистолетом в руке, с другой — боец с винтовкой на плече; перед лошадьми маршировал взвод курсантов офицерской школы интербригад, по бокам лафета шагал испанский почетный караул, за гробом шли майор Пардо, представлявший испанских офицеров и бойцов нашей дивизии, и я, рядом с нами племянник Матэ Залка, недавно прямо из Венгрии приехавший в Испанию, за нами провожали генерала выздоравливающие после ранений интербригадовцы из валенсийского госпиталя и из санатория в Беникасиме, верный друг Лукача корреспондент ТАСС О. Савич и кто-то еще. Шествие замыкал второй взвод альбасетской школы. Но тяжелые кони, запряженные в лафет, скоро начали отставать от катафалков.

Дуррути на фронте под Мадридом



Первомайский плакат штаба XI интербригады: «Отречемся от всего, кроме победы» — Дуррути





Энрико Листер и Лукач в г. Гвадалахара, март 1937



Вынос тела генерала Лукача, 16 июня 1937 г.



Долорес Ибаррури на похоронах генерала Лукача

Разрыв все увеличивался. Скоро мы перестали слышать оркестр. Толпы народа повалили за пышными колесницами с венками, думая, что убитый генерал в одной из них. Когда мы добрались до кладбища, официальные лица и большая часть провожающих уже разошлись. На плечах мы донесли гроб до одной из похожих на казематы бетонных стен, где ему было отведено место (в Валенсии земля настолько каменистая, что покойников не зарывают в могилу, а замуровывают в специально возводимых полых стенах). По бокам от пустой ниши уже стояли в своих гнездах гробы Хейльбрунна и Луиса. Тихо плакала вдова Хейльбрунна, молодая белокурая немка Марта. Гроб с телом Лукача задвинули в стену. Никаких надписей, по предварительному решению, на всякий случай сделано не было. Сняв со знамен креп, мы выстроились и с пением революционных песен направились в город... Приблизительно через месяц группа советских писателей, прибывших в Валенсию на конгресс, решила возложить венок к месту погребения Лукача. Я сопровождал их. От отеля «Метрополь» до кладбища, как и тогда, мы шли пешком; огромный венок поставили в ползущую за нами машину. Не сразу нашел я в бетонном лабиринте нужный поворот и ту самую стену. Вот здесь. На той нише, справа, где был замурован гроб Луиса, кто-то чернильным карандашом вывел по-испански: «Хенераль Лукас». Мы приставили венок к стене. Всеволод Вишневский негромко произнес короткую речь. В конце он сказал, что останки Лукача, как только удастся, надо перевезти в Москву. Это не удалось. Может быть, так и лучше. Генерал Лукач был испанским генералом...

Я часто представляю себе, как бы он был счастлив, если бы дожил до международного писательского конгресса. Об этом конгрессе много писали и Михаил Кольцов, и О. Савич, и Илья Эренбург, их читали должно быть все, кто умеет читать. Но никто не видел этого конгресса в кино. А в Красногорске о нем сохранилось множество кадров, разбросанных по разным коробкам. И благодаря им мы увидели Михаила Кольцова в светлом летнем костюме, беззвучно шевелящего губами, и отдельно услышали его голос, произносящий с пустого экрана речь по-испански. Мы увидели А. Толстого, А. Фадеева, Вс. Вишневского, И. Микитенко, Агнию Барто и других членов советской делегации. Мы наблюдали их в обществе Мартина Андерсена Нексе, Леона Муссинака, Анны Зегерс, Николаса Гильена, Рафаэля Альберти, Хосе Бергамина, Жюля Бенда и других знаменитых, просто известных и мало известных писателей и поэтов. Мы видели их произносящими речи и поющими «Интернационал», и поднимающими бокалы на банкете, и осматривающими Мадрид. Все время я ждал, когда же мне покажут их на корриде, устроенной в их честь в Валенсии. Почему-то, однако, эта часть съемок не сохранилась даже среди негативов. А я очень хорошо помню Вс. Вишневского и В. Ставского на почетной трибуне валенсийской арены. Делегированный на конгресс от дивизии покойного генерала Лукача, я сидел рядом с ними. И Вишневский и Ставский во время гражданской войны сражались в Красной Армии, оба они немало видели и перенесли, прежде чем стали писателями, оба были людьми закаленными и никак не походили на слабонервных кабинетных писателей-интеллигентов, и тем не менее бой быков их нервы выдерживали с трудом. Смотря на них, я размышлял о непостижимых тайнах различных национальных характеров. Савич рассказывает, что Хосе Диас, признав в частной беседе с ним, что бой быков действительно варварское развлечение и что в новой Испании его, по всей вероятности, придется запретить, прибавил: «...только я пойду на последнюю корриду и, когда она окончится, заплачу». А вот два немолодых русских человека с серьезным боевым прошлым (и будущим—Ставский был убит в Отечественную войну), наблюдая бой быков, ерзали на своих местах, в особо патетические моменты с отвращением отворачивались и раздраженно возмущались вслух «дикарским обычаем». Внезапно Вишневский схватил меня за руку и до боли стиснул ее.

— Промазал бедняга,— простонал он.

Он говорил о быке!..

●

Этой осенью исполнится три года, как я перестал ездить в Красногорск, закончив посильную свою помощь в расшифровке черновых кинодокументов об испанской войне. Многое из того, что я там видел, уже начинает расплываться в памяти, но каждый раз, когда что-нибудь возвращает мои мысли к Испании,— а в последнее время газеты все чаще и чаще напоминают о ней,— я думаю о кинокладе, зарытом в Красногорске, и мне страстно хочется, чтобы какой-нибудь молодой режиссер раскопал этот клад и сделал из него нужный нам всем, верный истории боевой и страстный фильм об эпохальном подвиге испанского народа и о тех, кто помогал ему в его борьбе.

ПИСЬМА ТЕХ ЛЕТ

Интересно сейчас перечитать письма кинематографистов, относящиеся к испанским событиям. Они воскрешают волнения, заботы, тревоги того времени, когда народ Испании и честные люди всех стран включились в активную борьбу с фашизмом.

Публикуем письма Р. Кармена, Б. Макасеева, Р. Григорьева.

Мадрид, 4.X. 36 г.

Дорогие друзья!

Начнем с того, что выругаем вас. Не в традициях «Союзкинохроники» забывать товарищей, уехавших далеко, надолго. Если это бывает очень обидно в пределах Союза, то здесь — втройне. Каждая строка с далекой родины (а мы сейчас очень остро ощутили великое значение слова «родина») для нас нужна, дорога. Учтите, что каждое письмо, отправленное воздушной почтой, через семь дней приходит в Мадрид. Пишите.

Мы послали уже довольно много материала. И очень мало знаем о том, как этот материал смотрится в Москве, какие эмоции вызывает у зрителя, как вы, товарищи, оцениваете нашу работу с точки зрения тематики, техники, построения сюжетов и т.д.

Промахи в нашей работе неизбежны. Материал осваивается нами в процессе съемки. Даже в Москве мы деремся за право оператора подготовить, изучить до съемки снимаемый объект. А здесь — пришел, увидел, снял. Незнание языка, новизна материала, его обилие очень затрудняют ориентировку в этой новой для нас обстановке. Мы уже не говорим об опасности, которой на боевой съемке подвергаешься ежеминутно. Нет покоя и ночью. Вчера фашисты бомбили Мадрид. Всю ночь выли сирены, трещали зенитные пулеметы, и на небе скрещивались, бегали, шарили лучи прожекторов. Весело!..

Упорно осваиваем испанский язык. Первая фраза, которую мы заучили: «Но мире ля макина!» («Не смотрите в аппарат!»)

Этот стон на испанском языке проходит красной нитью через всю нашу работу. Испанцы любят сниматься и даже под пулями прихорашиваются и игриво подмигивают оператору.

Бывают и тяжелые моменты в работе. На днях Кармен снимал мастерскую, где девушки шьют для фронта. Когда переводчица объявила, что это советский оператор,— началась бурная овация по адресу Советской страны. Пятьдесят девушек окружили Кармена и по очереди наперебой обнимали и целовали (!!) его. В порядке принудительного ассортимента целовали и старушки, но, в общем, это было «тяжело»...

Пассионария подарила нам с Борисом по зажигалке.

...Мадрид в одиннадцать часов вечера погружается во мрак. Все кино, кафе закрыты. Если оставишь в комнате свет, на улице раздается выстрел, и в стекле окна возникает маленькая дырочка. В дословном переводе это означает: «Будьте добры, если это Вас не затруднит, погасите, пожалуйста, лампочку...»

В общем, мы, конечно, невероятно увлечены работой. Горим, гордимся оказанным нам доверием, и все силы прилагаем, чтобы это доверие оправдать — не уронить марки советского киножурналиста, попавшего в гущу событий, которые войдут в историю.

Крепко пожимаем ваши руки, товарищи дорогие. Пишите нам каждый почаще, подробнее о себе, о Москве, о работе. Ждем от вас аннотаций на наши съемки. Привет!!!

Рима*, Борис**.

Дорогая Отя Рейзман!

Поздравляем тебя с окончанием трудного большого пробега. Дырочку прокрутила?

Целуем!!! Рима, Борис.

Мадрид, 5.X.36 г.

Дорогой Ромочка!***

Я давно хотел ответить тебе и Коле Кармазинскому на ваши письма. Все некогда. К вечеру совершенно разбит после работы.

Здесь рабочий день расписан по минутам. Полтора часа уходит на чтение газет с переводчиком, потом приходит машина, едешь на съемку. Последнее время съемки в Мадриде, а был период фронтов, тогда помимо физической усталости была еще ужасная нервная разбитость. День на фронте изнашивает организм невероятно.

Безопасных мест, как правило, там нет. В самом «безопасном» месте изредка над ухом вдруг визг — пуля. Об опасных местах говорить не приходится. Когда человек, с которым ты разговариваешь, вдруг широко раскрывает глаза и рот, оседает на землю, когда пули визжат без конца над головой,

* Роман Кармен.
** Борис Макасеев.
*** Роман Григорьев.

тогда делается плохо, вернтее начинаешь испытывать страх (чего уже тут греха таить). Люди рядом с тобой, очевидно, испытывают то же самое, но не показывают вида, ну и ты тоже не показываешь...

Сейчас на фронте снимать нечего — затишье. Самое интересное, что сейчас нужно снимать, это явления, повторяющие то, что было в первые революционные годы в России.

Я сделал очерк о женщинах и детях. Можно было снять больше, но я очень торопился, чтобы поспеть к очередной почте, несколько дней заняла поездка в Аликанте. По-моему, сильно снял беженцев. Это материал, который нужен в Москве немедленно, и я решил послать то, что успел сделать, не откладывая.

В дальнейшей работе — установка уже не на экстренные выпуски, а на вдумчивое собирание материала для большого фильма, т. е. более глубокий взгляд на все происходящее вокруг. Здесь есть над чем призадуматься, над чем поработать киножурналисту. Хотелось бы регулярно получать оценку, обзор проделанной работы.

Первое твое письмо носило отпечаток спешки. Хотелось бы от тебя услышать более глубокий анализ сделанного нами. В Толедо я сделал попытку дать развернутую картину событий, не ограничиться голой баталией. Я дал штрихи города, собор, очереди, разбитый музей, распятие, расстрелянное фашистами, беженцы, девушки и т. д. Удался ли этот очерк? Правилен ли подход? Очень хочу это услышать от вас, товарищи, очень поможете, если напишете. Людей пугает расстояние, а письма приходят быстро и регулярно. Неужели вы, черти, не понимаете, что каждая строка здесь будет нами перечитываться по сто раз?

Величайшая честь выпала на нашу долю. Быть сейчас здесь, вместе с этим замечательным народом, так красиво, храбро борющимся за свою свободу, быть свидетелями событий, которые войдут в историю! А главное — показывать эти события миллионам людей. Давно я не работал с таким увлечением, не горел так. И даже глядя в глаза опасности, несмотря на естественно возникающее чувство страха, работаешь, повинуясь этому горению, граничащему с энтузиазмом.

Пишите чаще.

Хотелось бы, чтобы, оценивая материал, давали бы оценку и монтажным листам. Монтажные листы первого и барселонского материала я написал в форме беллетристического очерка — краткого, но, помоему, помогающего монтировать.

Горячий испанский привет всем товарищам.

Салуд компаньерос (Привет, товарищи!).

Крепко жму руку, целую. Р и м э.

Борька спит мертвым сном. Вчера была бессонная ночь — прилетали «гости», а сегодня целый день мы снимали. У нас прекрасные, подлинно товарищеские отношения. Он хороший парень. Мы очень сдружились, спаялись в работе.

В последнем монтажном листе я указал фамилию ассистента-переводчика. Обязательно напишите в титрах! Она не теряется и под пулями... До этого была на фронте милиционером, была в боях. Без нее мы ничего не могли бы делать.

Позвони матери, передай привет.

Москва, 30.XII. 36 г.

Дорогие, родные

Борис и Римка!

Вчера отправил вам телеграмму, поздравил с Новым годом. Вы, наверное, получили много поздравлений — о вас все ни на секунду не забывают, вы всегда среди нас. Это не просто слова. Какое бы ни было совещание, собрание, беседа, всегда вы как бы присутствуете, несмотря на тысячи километров, отделяющие вас от Москвы. Когда Римка звонит по телефону из Мадрида, в редакции собираются десятки человек, волнуясь и радуясь каждому его слову. Когда в кинотеатре или на просмотре смотрят «Советское искусство», снятое Борисом, по залу проходит шум: «А-а-а!.. Макасеев». Вас уже знают в стране, и с каждым новым выпуском узнают все лучше и лучше. Именно в стране, а не только в Москве. Я пишу вам об этом потому, что знаю, что вам наверняка будет приятно чувствовать высокую оценку своей работы в каждом уголке родной страны. Эту оценку хорошо выражает печать не только центральная, но особенно местная, широко откликающаяся на все выпуски ваших съемок. Вот несколько вырезок, посвященных вам:

> «Не пройдут!» — красной нитью проходит эта фраза через весь материал съемок, присланных недавно мужественными операторами т. т. Карменом и Макасеевым из Испании».
>
> («*Киногазета*», *17.XII. 36 г.*)
>
> «Советские операторы, работая под огнем противника, зафиксировали интереснейшие моменты».
>
> («*Известия*», *12.XII. 36 г.*)
>
> «Не отрываясь, притаив дыхание, мы смотрим на экран... Хроникальный фильм «События в Испании», составленный из киносъемок советских операторов в городах, селах и на фронтах революционной Испании, заставляет учащенно биться наши сердца·

С новой и новой силой вспыхивает ненависть к фашистским насильникам, бешеным врагам мира, свободы, счастья трудящихся».

(*«Таганрогская правда», 10.X.36 г.*)

«С большим радостным нетерпением ждут советские люди каждого нового выпуска «Союзкинохроники», посвященного событиям революционной борьбы испанского народа с фашистскими варварами. Горячей солидарностью с народом Испании, беспредельным сочувствием к его славной борьбе, презрением и священной ненавистью к фашизму наполнена работа кинооператоров Р. Кармена и Б. Макасеева».

(*«Звезда», Пермь, 18.XII. 36 г.*)

«...Нельзя не отметить прекрасную, отважную работу советских кинооператоров, которые снимали и продолжают снимать во время самых жарких боев, неотступно следуя за войсками. Их работа надолго сохранит прекрасные документы о героической и самоотверженной борьбе народа с фашистскими варварами, стремящимися в крови потопить страну и народ, который показал всему миру, как надо отстаивать свою свободу и независимость».

(*«Рабочий путь», Смоленск, 5. XII. 36 г.*)

«... Отважно проникая на передовые участки боев, советские кинооператоры Р. Кармен и Б. Макасеев шаг за шагом запечатлевают на пленке единоборство мужественного испанского народа с озверелой бандой фашистских мятежников».

(*«Тамбовская правда», 23.XI. 36 г.*)

...Недавно сверстали и утвердили тематический план фильмов на 1937 год. Одной из центральных тем плана полнометражных фильмов является «Испания», авторы: Р. Кармен и Б. Макасеев. Кроме этого, Римка, в план включен задуманный тобой в свое время фильм «Красная площадь». Я недавно еще раз прочел сценарий. Может выйти здорово.

Из материалов, описанных в монтажных листах № 1—3, мы сделали 10, 11, 12 и 13-й выпуски. В № 10— бомбардировка и оборона Мадрида, в № 11 — парк Кассо дель Кампо, в № 12 — Мадрид в огне, Карабанчель Бахо. Весь № 13 посвящен Валенсии. Я называю центральные эпизоды каждого выпуска, не останавливаясь на остальном материале, нанизанном на эти стержневые, основные эпизоды и организованном в выпусках согласно указаниям ваших монтажных листов.

Вы присылаете замечательные монтажные листы. Они незаменимое подспорье при монтаже. Они хорошо, точно описывают, комментируют снятое и дают объяснения, вводящие в атмосферу показываемых событий. Очень хорошо написаны Борисом «общие замечания к съемкам Валенсии».

Когда читаешь эти твои замечания, Борис, читаешь твои материалы в «Комсомольской правде» (напечатано о монастыре, в котором разместились дети, и др.), читаешь твои корреспонденции, Римка, в «Известиях», не говоря уже о качестве съемок, видно, как здорово вы растете, превращаясь в настоящих, передовых, советских киножурналистов. Это констатирую не один я, это отмечают все знающие вас, отмечают ваш большой рост. Вы не думайте, что я говорю это ради красного словца. Ведь дело не в том, чтобы похлопать вас по плечу и сказать, что вы прекрасно снимаете. Именно так, как я указал выше, воспринимают здесь вашу работу.

Предпоследняя группа материала, после съемок сарагосского аэродрома, штурма Алькасара и формирования пятого полка, производит на всех сильное впечатление. В этих съемках развернута, глубоко показана героическая оборона Мадрида и с неопровержимой силой правды зафиксирована разрушительная работа фашистов, их зверства, их варварство. Когда на экране появляются эти кадры, экран звучит, как обвинительная речь. Экран обвиняет фашизм.

В ваших съемках подкупает умение схватывать аппаратом конкретные, живые проявления окружающих вас явлений, умение запечатлевать их во всей их подлинности. Вы писали о «стоне» вашем — «не смотрите в аппарат!», так вот сейчас, глядя на экран, мы не чувствуем того, чтобы снятые вами люди в момент съемки чувствовали аппарат. Вот почему в материале действительно потрясают детали, подробности жизни: мать, старики, родные у своих детей — бойцов в Кассо дель Кампо, боец, пишущий письмо на родину, доктор, трогательно бегущий с чемоданчиком за раненым, которого несут на носилках, скрипка у одного из бойцов отряда, проходящего по улицам Мадрида...

Но дело не только в деталях. Весь материал очень хорошо передает общую картину происходящих событий.

В письме, конечно, трудно заняться подробным, критическим, аналитическим разбором вашего материала. Сделаю это тезисно.

Мадрид в огне... Очень удачны ночные съемки, несмотря на условия,— языки огня, лижущие здания, пожарные... общие планы, в которых на фоне горящих зданий идут люди, лишенные крова, сделаны с огромной художественно-документальной выразительностью. Но в этих кадрах нет обречен-

ности, в них есть суровость. Люди идут, несут скарб, их дома горят, и все же нет паники.

Несмотря на сложные условия, вы умудряетесь снимать монтажно. Воронка, образовавшаяся на мостовой, у вас обснята много раз, вплоть до дальнего общего плана с верхней точки, вплоть до панорамы. Монтажно снята женщина, стоящая у вещей и со слезами на глазах что-то рассказывающая. Монтажно снят патруль, проезжающий по улицам города,— дальний план, средний план, первый план с самого автомобиля, причем это тем более удачно, что объект съемки (автомобиль патруля) все время находится в движении, и все же снят монтажно.

Мы считаем, что удались валенсийские съемки. Но их надо разделить на две группы — съемки в городе, в здании правительства, и в деревне, в садах, на полях. В первой группе замечательны своеобразные кинопортреты руководителей революционной Испании. Несмотря на трудности освещения и на, по существу, несколько неподвижный материал, эти портреты не статичны. Правительство показано в действии. Вы правильно делаете, что не обращаете внимания на несовершенность условий, отсутствие света — снимаете и снимаете. Прекрасно получилась съемка выхода Пассионарии, приветствуемой толпой, в свете факелов. Немного темно и коротко, но все равно волнует.

Съемки апельсиновых садов, рисовых полей, оросительных каналов носят другой характер. Это живопись. Прекрасно использован подлинный свет, натура снята сочно, со вкусом. Здесь репортажность сочетается с большой изобразительной культурой.

Жалко, что, в общем, в удачной съемке прибытия мадридских ребят в национализированный замок нет размещения ребят, не показан заботливый уход, мало крупных планов.

Все валенсийские съемки этой группы вошли в 17-й выпуск. Похороны Ганса Баймлера мы включили в один из номеров «Союзкиножурнала»...

Ребята, вы, наверное, уже поняли по началу, что это письмо лежит у меня черт знает с какого времени. Да, так получилось. Написал половину, не кончил, залежалось. Работы горы. Вы должны меня простить. Ибо хоть письмо и задержалось, всю любовь мою к вам, все мое отношение я вкладываю в работу над вашим материалом.

С огромной радостью работаю над каждым выпуском. Это очень большая, сложная работа.

Мы стараемся делать каждый выпуск так, чтобы он соответствовал сегодняшнему дню у нас. Но вам ближе дух событий, может быть, мы не везде его так остро выявляем. До нас не доходят, например, песни, которые сейчас поет революционная Испания. А ведь нужна и музыка и текст. Расширяйте за этот счет ваши монтажные листы, проводите хотя бы смысл песен, присылайте ноты. Кроме описания в монтажных листах заснятых вами событий, не ограничиваясь историческими сведениями, давайте сведения, которые расширили бы рамки материала, помогли бы нам привлечь те или иные средства для оформления материала при его режиссерской обработке. Называйте песни, которые в данный момент пели, лозунги, которые в данный момент провозглашали, и т. д.

Вообще же учтите, что хоть мы и привлекали Эрнста Буша, и разные песни, и гармошку в последнем выпуске, где танцуют арагонский танец хота, мы стараемся ваш материал ничем не «украшать», не привешивать к суровым, правдивым кинодокументам ничего лишнего, не приукрашивать их. По-моему, делаем правильно. Вот приедете, будем делать картину, тогда можно здорово поработать. Я с нетерпением жду этого момента.

Среди операторов большое движение за качество работы, и, честное слово, огромное влияние на это оказываете вы. Ваша работа обязывает, заставляет подтягиваться каждого.

Я, как обычно, получаю много писем с периферии. Каждый в первую очередь считает свои долгом просить меня передать вам привет.

...По-моему, с каждым днем все совершенствуется и улучшается качество «Союзкиножурнала». Он становится все более и более лаконичным. За последнее время участились синхронные сюжеты — интервью, с легкой руки твоего интервью с Фарихом, Римка. Кстати, с Фарихом полетел наш Ефимов, очень отличившийся на авиасъемках по «Ударом на удар».

На этом я пока заканчиваю. Не злитесь, не обижайтесь на то, что так долго молчал. Пишите обязательно, больше, подробней...

В ближайшие дни напишу подробно письмо о материале, объединяемом монтажными листами от № 13 до 28. Мы уже начали делать новые выпуски, которых с нетерпением ждет страна.

Целую крепко, обнимаю вас, дорогие Римка, Борис, которыми мы все гордимся. Крепко жму ваши руки, желаю счастья, здоровья, новых успехов в вашей отважной, замечательной работе. Мы всегда с вами.

Еще и еще раз целую вас

Ваш Роман*

---

* Роман Григорьев.

С. КОРЫТНАЯ

Связь времен

Об историко-революционном фильме

Однажды вечером — это было в 1956 году — я вышла из кинотеатра опустошенная, подавленная, разочарованная. Смотрела «Пролог» — картину о революции 1905 года, о трагедии «кровавого воскресенья»... Даже скупые строчки учебника истории, посвященные этим событиям, волновали, помнится, в школьные годы значительно больше, будили какие-то мысли, открывали что-то новое — и не только в далеком прошлом, но и в тогдашнем настоящем времени. Не говоря уже о потрясении, вызываемом «Броненосцем «Потемкин», или о волнении, с которым в свое время мои сверстники восприняли фильм «Поколение победителей»... Я вспомнила в тот вечер еще один шедевр давних лет — «Мы из Кронштадта». Не верилось, что постановщик этого фильма Е. Дзиган сейчас, много лет спустя, сопричастен к невыразительным образам «Пролога», к этим героям без индивидуальности, к их банальным столкновениям, к перепевам давно знакомых коллизий, традиционных (в самом дурном смысле) поединков подпольщика со шпиком, к трафаретному предательству студента-хлюпика, ко всей этой шаблонной и в то же время театрально-помпезной псевдопатетике, завершаемой оперной смертью Федора на баррикаде. И странное дело: герои «Пролога», раздражавшие меня пять лет назад своей стертостью, стерильной бледностью, исчезли из памяти настолько, что для их воскрешения пришлось ворошить журналы и газеты тех лет, а герои «Мы из Кронштадта» — и матрос Артем, и пехотинец Василий, и гитарист Валентин, и, конечно же, комиссар Мартынов, и даже эпизодический белый офицер, тщетно пытавшийся «рассортировать» моряков перед казнью на коммунистов и беспартийных,— живут в моей памяти вот уже четверть века, словно я видела их вчера. Можно забыть их имена и последовательность их поступков, но никогда не забыть их живые лица и голоса, их улыбку или гнев, их глаза и походку — их х а р а к т е р ы.

В чем же дело? Быть может, в сценарии? В несопоставимости литературной первоосновы? Нет, во всяком случае, не в том плане, в каком на вопрос о причине столь явного качественного различия между двумя фильмами можно бы ответить, что, дескать, сценарий Вс. Вишневского был превосходен, а сценарий А. Штейна плох, из-за чего и получились у одного и того же режиссера два таких разнокалиберных фильма. С точки зрения узкопрофессиональной сценарий А. Штейна отвечает, пожалуй, самым придирчивым редакторским требованиям. Несопоставимость тут в другом: в первичном импульсе, в «категорическом императиве», повелевшем художникам обратиться именно к данной теме.

Ни сценарий «Пролога», ни самый фильм не обнаруживают внутренних побудительных причин или мотивов, руководивших авторами. Поводом для данной постановки могло послужить похвальное желание отметить знаменательную дату — пятидесятилетие первой русской революции. Если дело обстояло так, то повод все же остался чисто внешним, ничего н о в о г о о пятом годе авторы нам не сказали. Они, видимо, и не стремились к этому.

Иное дело «Мы из Кронштадта». И в сценарии Вс. Вишневского и в фильме Е. Дзигана ощущаешь страстное до одержимости стремление художников к познанию, к раскрытию глубинных процессов, к постижению «тайны» непобедимости народа — вершителя революции. Вот небольшая выдержка из письма сценариста к режиссеру, одного из множества писем Вс. Вишневского Е. Дзигану, написанных в 1934 году, когда осуществлялась постановка: «Что нового мы дадим, обязаны дать в фильме? Образы масс. Революция дала впервые в мире образ идейно направленной массы. Это не толпы. И вот образ этой

массы одухотворенных людей, образ культурнейшей армии, армии храбрецов мы и должны дать... Голод, враги, шторм. Людям приходится преодолевать труднейшие вещи. В образе матроса надо сконцентрировать максимум человеческого упорства. В фильме не должно быть частных бытовых решений. Прошу и убеждаю, бегите прочь от вкусных, красивых кадров» *.

Пусть «Пролог» — случайная неудача, просчет, нехарактерный срыв. Ищущий художник, как любой первопроходчик или исследователь в науке, имеет право и на сопряженные с поиском и риском неудачи.

Но вот у одного из создателей «Чапаева», у ныне покойного Сергея Васильева, тоже неудача, и именно в том же историко-революционном жанре,— «В дни Октября». Мы уже не можем спросить у самого Сергея Дмитриевича, почему он отказался от первоначального своего замысла — взять за основу будущего фильма книгу «10 дней, которые потрясли мир». Мы можем только сожалеть, что не довелось нам увидеть экранное воплощение образа борца и мыслителя, о котором Н. К. Крупская писала: «Джон Рид не был равнодушным наблюдателем, он был страстным революционером, коммунистом, понимавшим смысл событий, смысл великой борьбы» **. Кто знает, быть может, осуществив свою мечту, С. Васильев сумел бы через яркий и сложный характер, героическую жизнь американского коммуниста, погибшего в России, открыть нам новые, не исследованные еще киноискусством грани революции и ее героев...

Или вот, скажем, у Алексея Каплера, автора дилогии о Ленине и многих других запомнившихся сценариев, тоже срыв — «Две жизни». Примеры можно, к сожалению, продолжить — именно в историко-революционной тематике неудачи постигают многих опытных мастеров.

А может статься, дело не в фильмах, а в нас, зрителях? Возможно, события и, главное, образы революции и гражданской войны по мере удаления во времени утрачивают для нас, людей шестидесятых годов XX века, свою значимость, постепенно лишаются эмоциональной заразительности, силы морально-этического воздействия? Возможно, революция, ее героика и ее герои становятся для нас уже «просто историей», областью абстрактно-умозрительной, так что иссякает непосредственная, человеческая, кровная связь между ними и нами, ибо нас уже волнуют иные проблемы, иные цели, иные герои?..

Нет! Мы помним (сами еще помним, а не по книжкам или рассказам знаем), что значили «Потемкин», и «Чапаев», и «Мы из Кронштадта» не только для нас, советской молодежи тридцатых годов, но и для защитников Гвадалахары и Мадрида, и для осажденного Ленинграда, и Бреста... Мы знаем, что означают еще и сегодня такие фильмы — и для нас и для всего человечества.

Естественно, что Великая Отечественная война выдвинула на первый план иные события, иных героев.

Появились «Молодая гвардия» и «Бессмертный гарнизон», «Баллада о солдате» и ряд других замечательных фильмов — разного масштаба и почерка, разных стилей и авторских позиций, и список таких произведений будет пополняться все новыми работами, пока над миром витает угроза войны.

Ну а что же историко-революционная тема? Нужна она нам сегодня или нет?

●

...Передо мной книга Е. Драбкиной «Черные сухари». Автор вспоминает эпизод из периода своей работы с Я. М. Свердловым: «Я записала просьбу не заставших его рабочих Тамбовского порохового завода в таких примерно выражениях: «Они просят указания, которое нужно для разрешения вопроса, который они выдвигают...»

— Да как вы могли такое нагородить? — спрашивал Яков Михайлович.— Ведь это показывает, что вы совсем не слышали того, что они вам говорили. Мы людей, которые приходят сюда к нам, к слугам Советской власти, обязаны слушать, вслушиваясь в каждое слово, в каждый звук. А вы: «Исходя... которого... который...» Ведь тут перед вами душа народа раскрывается. Слушайте и запоминайте!» *.

Или другой, не менее яркий эпизод в той же книге, касающийся уже не лексики, а, так сказать, отношения человека нового общества к материальным ценностям. Я имею в виду историю с бриллиантами.

... В кабинет к Урицкому приходит красногвардеец: принес вот реквизированные бриллианты. Урицкому некогда. Ладно, оставьте, говорит он, не отрываясь от бумаг. Солдат мнется, не выпускает из рук узелка. «Портянка нужна...» Какая портянка? Выясняется: бриллианты завернуты в портянку. Их пересыпают в подвернувшийся солдатский котелок. Солдат уходит. Бриллианты остаются — целое состояние!— и позже, году в двадцать первом, на них закупают хлеб для голодающего Поволжья... Этот эпизод «сдачи-приемки» немалых ценностей без всяких актов и накладных, комиссий да контролеров — еще одна существенная грань морально-этических норм революции.

* Вс. Вишневский, Мы из Кронштадта, М.—Л., «Искусство», 1936, стр. 109.

** Джон Рид, 10 дней, которые потрясли мир. Предисл. к русскому изд., Госполитиздат, 1958, стр. 6.

* Е. Драбкина, Черные сухари, «Советский писатель», 1961, стр. 166.

Задача искусства — понять и правдиво отобразить человека в революции, диалектику его борьбы, полной драматических конфликтов и непрестанного совершенствования его нравственных представлений. Духовный мир человека в революции определялся ясностью цели; у него, как говорится, «было что за душой». Ему не нужно было ничье «спасибо» за какие-то бриллианты: его манили ценности подороже бриллиантов.

...Пожелтевшие листы архивных документов восемнадцатого года. По-уставному кратко изложено в них, что больной и четырежды раненый член Реввоенсовета 8-й армии И. Э. Якир продолжал руководить военными операциями и, «когда колебались полки», как гласит документ, сам вставал в их ряды, вел их в атаку. Есть тут примечательная деталь: «У Коротояка, уговаривая отступавших в панике красноармейцев, тов. Якир нерассуждавшей массой был смят и чуть не расстрелян». Это «был смят» — характерное для тех лет иносказание; за ним кроется, как явствует из другого документа, что Якир, «пытавшийся задержать отступающих, был ими избит и едва смог, перед самым вступлением казаков в его штаб, уехать оттуда, ибо побои были серьезны». И тут же без лишних сентиментов и даже не с новой строки, запросто сообщается, как о чем-то само собой разумеющемся: «В течение двух дней все части в Острогожске были приведены вновь в порядок. На третий день в 3 часа ночи был взят Коротояк, а ровно через сутки вновь захвачены Лиски и занята линия Битюга» и т. д.

Тех самых красноармейцев, что давеча «нерассуждавшей массой» избили и чуть было не пристрелили его, командарм Якир вел снова в атаку. У них была ведь одна дорога—революция. С этой дороги Якир не свернул до последнего вздоха. Перед расстрелом он и не мог сказать ничего иного, кроме того, о чем рассказал XXII съезду Н. С. Хрущев: «Да здравствует партия!..»

Эта безграничная вера в партию свойственна, помоему, и коммунисту Астахову («Чистое небо»), у которого «за душой» хранятся священные заветы революции.

Вспомните сцену его ночной стычки на стройплощадке с Сергеем, представителем молодого послевоенного поколения.

— А ты не паясничай. В твои годы...

— Во-во... Еще скажи, что я Зимний не брал и в Отечественной не участвовал. Ну, не брал, не участвовал. Что дальше?

— А то, что ты иждивенец.

— А я работаю, между прочим, не хуже тебя и норму свою выполняю не хуже тебя.

— Норму... А чем ты живешь? Что тебе дорого? К чему ты стремишься? Что ты ненавидишь? Кроме нормы, есть еще цель, идеал, справедливость. Об этом ты думал?

— Думал! А где она, твоя справедливость? А? Вон, Авдеевич мне читает морали о коммунизме, о фронте, о героизме. А сам трус!.. Или ты, например. Я ведь на горшке еще сидел, когда ты самолеты уже испытывал. Ты с немцами воевал, в лагере сидел. Я ведь гордился тобой, я мечтал быть таким, как Астахов. А что ж получается? Ты ученик — и я ученик. И зарплата у нас одинаковая. Так где же твоя справедливость?

— Знаешь, что я тебе скажу, сопляк. Того, что я испытал в жизни, хватило бы на сотню таких, как ты. И сейчас мне не сладко. Но если бы мне пришлось начать жизнь сначала, я бы ее прожил так же. Для тебя «коммунизм» — красивое слово, а я им жил и живу...*

Характерно и примечательно, что в борьбе с последствиями культа личности в искусстве и литературе как бы смыкаются два главных потока или направления: тематика наиболее злободневной современности и тематика историко-революционная. При этом на долю литературы выпадает, естественно, задача более сложная, можно сказать, небывалая по сложности и ответственности. Основную «нагрузку» приняла на себя наша очерковая и публицистическая литература. Мужественную, требовательную правду о современности принесли нам очерки В. Овечкина, В. Тендрякова, Л. Иванова, Е. Дороша, К. Буковского и других литераторов, обратившихся преимущественно к проблемам села и решительно порвавших с украшательской аллилуйщиной прежних лет. Из-за декоративных богатых невест и кубанских казаков глянула на нас нынешняя колхозная деревня со всеми своими нешуточными противоречиями, трудностями, проблемами — и тут передовая очерковая литература вплотную сомкнулась с важнейшими решениями партии о сельском хозяйстве. Это было и открытие и одновременно следование великим заветам революции, заветам Владимира Ильича Ленина.

«У нас мало воспитания масс на живых, конкретных примерах и образцах из всех областей жизни, а это — главная задача прессы во время перехода от капитализма к коммунизму,— писал В. И. Ленин в 1918 году... У нас мало внимания к той будничной стороне внутрифабричной, внутридеревенской... жизни, где всего больше строится новое, где нужно всего больше... общественной критики, травли негодного, призыва учиться у хорошего» **.

В эти же годы кино снова обратилось к героям революции.

Появляются «Тревожная молодость» и «Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова, «Сорок первый»

---

* Монтажная запись фильма «Чистое небо».

** В. И. Ленин. О характере наших газет. Цит. по сб. «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 226—227.

Г. Чухрая. В этих фильмах героика революции зазвучала подчеркнуто сурово, даже с оттенком некоторого, что ли, аскетизма: велико было, видимо, желание перечеркнуть, смести, предать забвению самоуспокоенно-фальшивую красивость недавних «полотен»... Доминирующая мысль в этих произведениях была: смотрите, как трудно человеку, а он выдерживает, он выстоит! Он борется за правое дело!

Г. Чухрай вспоминает: «Когда я начал делать фильм «Сорок первый», были разные мнения. Мне говорили: «Зачем нужно вам, молодому человеку, снимать картину о революции? О революции сказано много, снимайте об Отечественной войне». Получалось, что фильмы о революции устарели. Но это не так!»

Да, это не так! Мысль о борьбе за правое дело, за дело народа была выстрадана жизнью, опытом и чувством тех, кто родился в двадцатые годы. Наиболее чуткие из них — дозорные своего поколения — всей душой противились растлевающему духу равнодушия и мещанского самодовольства, ибо им вовсе не было «легко на сердце от песни веселой» в трагические годы массовых репрессий. Они стремились осмыслить, понять события и людей и отстоять внутри себя, несмотря ни на что, светлые и священные для них идеалы революции.

Это они писали:

Отцы мои! Я следовал за вами
С раскрытым сердцем, с лучшими словами,
Глаза мои не обожгло слезами,
Глаза мои обращены на всех...

(Николай Майоров)

Поколение завтрашних солдат, они осознали цену мужества, человеческого достоинства, борьбы и нелегкой веры и верности идеалам отцов задолго до начала войны.

Самое страшное в мире
Это быть успокоенным.
Славлю солдат революции,
Мечтающих о грядущем.
Славлю солдат революции,
Склонившихся над строфою,
Распиливающих деревья,
Падающих на пулемет.

(Михаил Кульчицкий)

О себе они знали все точно и поразительно верно, и даже их горестные пророчества, которым суждено было сбыться сполна, потрясают сегодня своей целеустремленной ясностью.

...Мы, лобастые мальчики невиданной
революции.
В десять лет — мечтатели,
В четырнадцать — забияки и поэты,
В двадцать пять—внесенные в смертные реляции.
Мое поколение —
это зубы сожми и работай,
Мое поколение —
это пулю прими и рухни.
Если соли не хватит —
хлеб намочи пóтом,
Если марли не хватит —
портянкой замотай тухлой.
Ты же сам понимаешь, я не умею бить в литавры...

(Павел Коган)

Они ушли на фронты Великой Отечественной войны и доказали миру, что их слова не расходятся с делом. Многие, очень многие не вернулись. Стремление тех, кто вернулся, «начать сначала» в значительной мере определяло путь молодых кинематографистов.

Это было стремление к героям Лавренева и Николая Островского, настоятельная потребность по-новому увидеть их, осмыслить повзрослевшими глазами, чтобы приобщить к идеалам, вдохновлявшим поколение, родившееся в тридцатых годах,—молодежь пятидесятых, первое поколение послевоенных лет.

«Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Ветер», «Сорок первый», «Зеленый фургон», «Мичман Панин», «Жестокость» и ряд других работ этого поколения кинематографистов, при всей их несхожести и разномасштабности, принесли киноискусству и нечто общее: свое юношеское равнение на революцию, тягу к героям Октября и гражданской войны, верность мужественным, суровым и чистым морально-этическим критериям тех лет. Это было право живых говорить от имени мертвых — от имени своих одноклассников и однополчан. Позже они расскажут о своих ровесниках на войне: появятся «Баллада о солдате», и «Мир входящему», и «Чистое небо»... Но начали они с истоков мужества и стойкости, преимущественно с экранизации произведений литературы, выражавшей и формировавшей характер и мировоззрение юношей Великой Отечественной войны, ровесников Астахова.

Таковы основные побудительные причины, повелевавшие киноискусству обратиться к экранизации испытанных временем литературных произведений о делах и людях Октября или же к оригинальным сценариям, созданным с тех же идейных и этических позиций. Совершенно очевидно, что здесь мы имеем дело не с механическим возвращением вспять, а с сознательным революционным движением вперед.

Процесс этот характеризуется, по-моему, несколькими этапами.

В «Сорок первом», впервые после долгого перерыва, новому художническому исследованию был подвергнут внутренний мир «рядового революции». На сложной психологической коллизии взаимоотношений между Марюткой и Говорухой-Отроком раскрывалась тема духовного роста человека, вставшего под знамена Октября. Не случайно «Сорок первый» прозвучал таким откровением и так скоро обрел всемирный резонанс. И все же это были лишь первые шаги, стремление выразить одновременно и протест и присягу: «Мы не забыли, мы помним вас, подлинные герои революции!»

Современность, злободневность, законность этого обращения к основам основ советской этики и мора-

ли засвидетельствовало и следующее поколение молодых, заявившее о себе в литературе.

Однако было ясно, что бороться за дело партии и народа, за построение светлого грядущего нельзя одними только ссылками на минувшие времена, на годы первой молодости революции. Одних экранизаций пусть даже лучших литературных произведений двадцатых-тридцатых годов киноискусству было недостаточно. Эстафета поколений художников не может заключаться в одних реминисценциях (как бы ни были они нужны и благородны), она должна стать ведущим критерием сегодняшней жизни искусства.

Потому что революция не кончилась в Октябре, а только началась. Она продолжается и сегодня.

«Строительство нового, коммунистического общества — многогранный, сложный исторический процесс. Его нельзя представлять себе вне борьбы нового со старым, передового, прогрессивного с отсталым, консервативным во всех сферах общественной жизни, в отношениях между людьми, в идеологии, в культуре, в быту людей,— говорит Н. С. Хрущев.— Руководить этим процессом революционного преобразования общества — значит влиять на ход его развития, всегда быть на стороне передового и поддерживать его, помогать его победе над старым, непримиримо относиться ко всему отживающему и косному».

И литература и киноискусство, стремясь участвовать в этом процессе революционного преобразования общества, должны были вступить в новую фазу — более активную, остросовременную. Как это ни покажется, быть может, странным и парадоксальным на первый взгляд, ключом к подлинно революционному критерию современности мне лично представляются такие историко-революционные произведения, как повесть Павла Нилина «Жестокость» (и одноименный фильм В. Скуйбина) и «Коммунист» Е. Габриловича — Ю. Райзмана. Смею утверждать, что именно эти вещи в значительной мере определили этику и эстетику множества сугубо современных произведений последних лет, начиная с «Продолжения легенды» А. Кузнецова в литературе и «Чистого неба» Д. Храбровицкого — Г. Чухрая в кинематографе.

«Жестокость» и «Коммунист», эти столь разные по манере, по композиции и стилю, наконец, по анализу психологии центральных героев произведения, были едины в одном: в современности понимания изображаемых людей и событий. Тридцатилетняя дистанция, отделявшая художников от исследуемого ими периода, оказалась для них—благодаря огромному верно осмысленному опыту, вобравшему в себя и годы становления Советской власти, и годы Великой Отечественной войны, и культ личности, и его развенчание на XX съезде КПСС — как бы увеличительным стеклом, позволившим художникам разглядеть в образах тех лет то, что необходимо узнать и понять людям сегодня. Говоря о людях дней минувших, «Жестокость» и «Коммунист» вскрывают (каждое произведение по-своему, но оба — в едином точном «прицеле») первые симптомы определенных социальных явлений, осуществляют художническую диагностику ранней стадии антиленинских извращений.

При этом ни в том, ни в другом произведении не «модернизируются» проблемы, не стилизуются «под современность» центральные герои: актуальность здесь кроется в морально-этическом критерии авторов, в углубленном проникновении в сущность борьбы революции с реакцией, с контрреволюцией, в образно-идейном выявлении диалектической взаимосвязи и взаимозависимости прошлого, настоящего и будущего.

Заслуга этих двух произведений, по-моему, не только в том, что они, по сути, дали изначальный толчок широкой и по сей день не исчерпанной дискуссии об «идеях», «словах» и «делах», но в еще большей мере в том, что они выступили активными борцами против демагогического ханжества и парадности, за подлинную революционную нравственность и страстность, против конъюнктурного приспособленчества, за подлинное (а не декларативное), углубленное внимание к рядовому труженику, человеку из народа.

П. Нилину и создателям фильма удалось придать образам «Жестокости» черты типические, характерные для того исторического периода. Анализ психологии Узелкова в повести и фильме являет портрет политического приспособленца, аллилуйщика и демагога, предтечу политиканов более позднего периода, для которого «суровое наказание... даже не сильно виноватого, лишь бы кого-нибудь научить», было всего лишь средством, оправдываемым якобы высокой целью. Из этих Узелковых расплодились позже наиболее рьяные приспешники самого худшего, что было в культе личности: атмосферы всеобщей подозрительности, лжи и клеветы, облыжных доносов и подлых провокаций — всей той узелковщины, что так своекорыстно извращала понятия революционного долга и, прикрываясь узурпированными терминами «мы», «народ», вершила судьбы людей и выносила свои роковые приговоры истории, настоящему и будущему с позиций непогрешимости папы римского. Художническое разоблачение демагогического приспособленчества, злоупотребляющего идеями революции, оказалось и в произведении П. Нилина и в фильме В. Скуйбина ярким и обобщающим.

Борьбой за новое, против отживающего одержим герой «Жестокости» Венька Малышев. Он знает: Советская власть не нуждается во лжи, и ничто не оправдывает аморальные средства. Тот факт, что он, комсомолец, оказался в положении обманщика «от имени Советской власти», толкнул его на самоубийство. Он, разумеется, не хуже своих товарищей, посмертно осудивших его, знал, что это не выход, а бегство. Но он не мог примириться с узелковщиной, ибо для него это значило, «что мы боремся, не жалея сил и даже самой жизни за правду. За одну только правду! А потом позволяем себе вранье и обман». П. Нилин не выдает самоубийство Веньки Малышева за что-либо иное, чем малодушие. И все же, когда мы читаем «Жестокость», мы невольно вспоминаем, как уходили из жизни такие люди, как Серго Орджоникидзе...

«Теперь уже, как говорится, мертвых не вернешь к жизни,— сказал о жертвах культа личности Н. С. Хрущев в своем заключительном слове на XXII съезде партии, призывая сделать все, чтобы разобраться во многих невыясненных делах, установить истину.— Но нужно, чтобы в истории партии об этом было правдиво рассказано. Это надо сделать для того, чтобы подобные явления впредь никогда не повторялись».

Несомненно, что если такая работа необходима для истории партии, она не менее необходима и для нашего партийного искусства. С этой точки зрения «Жестокость» осуществила, как мне представляется, первую художническую «разведку боем»; этим своим качеством и повлияла она, видимо, на многие последующие произведения литературы и кино.

«Коммунист» Габриловича — Райзмана вступает в бой с другого фланга. Пафос этой картины направлен против трактовки народа как некой безликой, безынициативной, безвольной массы, толпы бездумных исполнителей директивных указаний сверху. «Коммунист» решительно утверждает диаметрально противоположную, ленинскую концепцию. Центральный образ фильма Василий Губанов (артист Е. Урбанский) — рядовой член партии, рядовой красноармеец, рядовой советской стройки начала двадцатых годов, завскладом на строительстве одной из первых электростанций, возводившихся по плану ГОЭЛРО. Вся недолгая жизнь Губанова — это борьба, борьба осмысленная и целенаправленная, борьба не по приказу или предписанию, а по страстному велению сердца и совести.

Работникам печати В. И. Ленин в свое время рекомендовал: «Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса *на деле* строит нечто *новое* в своей будничной работе. Побольше *проверки* того, насколько *коммунистично* это новое».

Возврат к ленинским нормам жизни означает для советских художников и воскрешение многих заветов Ленина, до той поры искажавшихся или вовсе замалчивавшихся. Губанов, типичный представитель рабочей массы, строящей нечто новое, рассматривается в «Коммунисте» не только в его будничной работе, равнозначной подвигу, но и под углом зрения того, насколько коммунистично это новое. «Никого я вас тут не знаю,— говорит у могилы Губанова железнодорожник, ставший свидетелем *одного* только поступка Василия.— Только видел я, как он дрова рубил, как для народа старался... Вот кабы все мы так... да всегда бы!..»

Сегодняшний зритель полностью солидарен с такой оценкой труда Губанова; умом и сердцем приемлет он ее в качестве высшего нравственного мерила и своей собственной нынешней деятельности, чем бы он ни занимался: что может быть выше признания, что твой труд нужен народу!

Это чувство *современности морального критерия* возникает у зрителя потому, что ему дали возможность пристально *вглядеться в человека* во всей его неповторимости. Мы увидели его стоптанные сапоги, заглянули в усталые глаза его и обнаружили в них неугасимый пламень души, эмоциональный импульс каждого его поступка, шага, слова. Вызвав столь пристальное внимание к герою, авторы втянули меня в действие, пробудили угасшее было в наших кинотеатрах чувство непосредственного соучастия и сопереживания, пробудили во мне самое ценное и сокровенное, за чем мы ходим в кино: желание подражать, равняться на героя. Это качество было неотъемлемой, доминирующей чертой кинематографа времен «Чапаева», «Максима», «Депутата Балтики».

Габрилович и Райзман вернули мне ощущение неповторимости характера, чувств, мыслей и дел *живого человека*. Сила такого приобщения двояка: участие зрителя в действиях героя на экране означает в то же время и участие, вмешательство героя в повседневные, сегодняшние дела зрителя. Так и только так рождается подлинная преемственность моральных критериев революции, животворная связь времен, осуществляемая средствами искусства.

«Жестокость» и «Коммунист», эти, как мне представляется, *запевалы* возрождения историко-революционного фильма, решительно включившиеся во всеобъемлющую идеологическую работу наших дней, в формирование психологии и характера сегодняшнего человека и гражданина, одновременно включились и в формирование *эстетических* критериев современности.

Дневник, ведение повествования не центральным, а как бы второстепенным действующим лицом — форма в искусстве и литературе, безусловно, не новая.

Но это одна из тех форм, которые подразумевают доверительную интимность повествования, раскрепощение от конструктивных и композиционных канонов, присущих торжественно-официальным полотнам. Форма дневника, прием рассказчика-свидетеля открывает простор для воссоздания естественного течения живой реальности, из-за чего и возникает у читателя или зрителя ощущение разрушения «классических» норм сюжетосложения. В годы господства культа личности эта форма была начисто противопоказана искусству типа «Клятвы» и «Падения Берлина»; интимная живость интонации плохо уживается с догматизмом и начетничеством, схематизмом и парадностью.

Возможно, что в выборе авторами «Жестокости» и «Коммуниста» художественной формы, позволившей им приблизиться к объекту своего исследования и глубоко раскрыть неразрывную связь прошлого с настоящим и будущим, выразился их протест против художественной приблизительности в обрисовке народной жизни. Во всяком случае, выбор формы здесь оказался отнюдь не случайным; наше искусство последних лет разрабатывает именно такую форму весьма плодотворно: назову хотя бы «Дневные звезды» Ольги Берггольц, «Балладу о солдате» В. Ежова — Г. Чухрая, «Продолжение легенды» А. Кузнецова, многие сценарии и фильмы молодых.

Мы исповедуем эстетическую концепцию, мерящую современность произведения искусства «по глубине замысла и ширине задач нравственного мира» (Салтыков-Щедрин), разрабатываемых художником. Поэтому историко-революционная тема в нашем искусстве сегодня так актуальна. Я верю в жизненную силу подлинного искусства, таящуюся в его высоких морально-этических нормах,—независимо от того, думаю ли я при этом о повести Э. Казакевича «Синяя тетрадь» (повествующей о времени далеком, о великом человеке, о Ленине, или же о днях войны и о людях, никому доселе неизвестных, о которых и узнали мы только потому, что кинообъектив вроде бы случайно выхватил их из тьмы небытия («Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, например), или о моих сегодняшних согражданах, с которыми встречаешься на улице, в метро, дома, на работе, но истинный характер и духовный мир которых по-настоящему раскрывается нам только через искусство — например, через «Большую руду» Г. Владимова или, если угодно, через свежую чистоту и философскую поэтичность фильма М. Калика «Человек идет за солнцем»...

Как в теме революции, так и в теме сиюминутной современности самое дорогое — мера революционной морали, честности, правды; поэтому так волнуют произведения, написанные кровью сердца, в которых слышится, говоря словами Твардовского, «жар живой, правдивой речи, а не вранья холодный дым».

Этот жар — привилегия искусства прогрессивного, революционного.

История революции на экране

По постановлению коллегии Министерства культуры СССР на киностудиях страны в течение 1962—1965 годов будет создано около двадцати художественных фильмов на историко-революционные темы.

На студии «Мосфильм» снимаются «Оптимистическая трагедия» — экранизация одноименной пьесы Вс. Вишневского (режиссер С. Самсонов) и «Большая дорога» (сценарий Г. Мдивани, режиссер Ю. Озеров) — о бойцах разных национальностей, воевавших в рядах Красной Армии в годы гражданской войны. Оба фильма намечено выпустить в 1962 году.

В дальнейших планах студии фильмы: «Карл Маркс», в основу которого положен роман Г. Серебряковой «Похищение огня» (сценарий Г. Серебряковой и Л. Трауберга, режиссер Г. Рошаль), «Ленин в Польше» (сценарий Е. Габриловича, режиссер С. Юткевич), «Джон Рид» (сценарий и постановка Л. Арнштама) и другие.

На «Ленфильме» будет поставлен фильм по сценарию Д. Гранина—о деятельности В. И. Ленина в Петрограде в дни создания Советского государства (режиссер Ю. Карасик). Третье творческое объединение студии начало работу над экранизацией воспоминаний М. Горького о В. И. Ленине (интересно заметить, что это первая в истории советского кино попытка изложить мемуары языком экрана). Л. Рахманов написал сценарий, посвященный командарму тяжелой промышленности Серго Орджоникидзе.

Студия имени М. Горького намечает экранизировать повесть Э. Казакевича «Синяя тетрадь» о пребывании В. И. Ленина в Разливе и Петрограде (режиссер Л. Кулиджанов).

На Киевской студии имени А. Довженко запланированы фильмы «Гибель эскадры» (экранизация одноименной пьесы А. Корнейчука, режиссеры Е. Андриканис и Н. Винграновский) и «Октябрь на Украине» (сценарий Ю. Смолича).

Деятельности выдающегося советского дипломата Г. В. Чичерина посвящает картину студия «Беларусьфильм». Фильм «Двадцать шесть бакинских комиссаров» поставят студии «Мосфильм» и «Азербайджанфильм» (сценарий Мехти Гусейна, режиссер А. Ибрагимов). Рижская киностудия работает над фильмом «Латышские стрелки» — о вкладе отрядов латышских рабочих в победу Октябрьской революции.



Анатолий ГРЕБНЕВ



Два воскресенья*

1. ОБЫКНОВЕННЫЙ ДЕНЬ

А в т о р. В нашем городе, представьте, можно заблудиться. Это потому, что дома у нас одинаковые — все новые, все, как один, трехэтажные, и ни одного старого дома. Это город без старых домов, без истории и без старожилов... И даже точного имени у него еще нет — сначала он назывался «308-й километр», потом — Строитель, потом — Комсомольск. Теперь ему дали новое имя — Радиозаводск, но, говорят, это тоже еще не окончательно...

(Все это предисловие сопровождается движущейся панорамой города, его улиц, переулков и площадей. Аппарат как бы парит над городом, то поднимаясь, то снижаясь, то вдруг останавливаясь, чтобы прокомментировать слова автора. Повествование ведется так, словно автор — он же диктор, он же кинооператор — движется со съемочной камерой, ведя репортаж).

---

* Сценарий иллюстрирован рисунками художника Алексея Рудякова («Ленфильм»).

Раннее утро. По улице, взметая водяной веер, движется поливочная машина.

Она подъезжает к самому концу улицы, к дому, за которым нет уже никаких домов, и, развернувшись, идет обратно. Здесь город кончается. «Гастроном», и за ним сразу — тайга...

А в т о р. И тем не менее в нашем городе течет такая же жизнь, как и во всяком другом...

Вслед за поливочной машиной появляется автофургон с надписью «Хлеб», за ним цистерна с надписью «Молоко», за цистерной — еще фургон — «Варенье и джем полезны всем». В нем привезли пиво и водку. Парни в комбинезонах, похожие на летчиков, разгружают ящики с бутылками.

Тем временем на перекрестке появляется милиционер. Он тащит деревянную тумбу, ставит ее в центр перекрестка и, взойдя на нее, как на пьедестал, простирает вперед руку с полосатым жезлом. Этот скипетр указывает путь цистерне «Молоко». Уличное движение началось!

Милиционер поворачивается направо, и, повернувшись вместе с ним, мы видим огромный дом с колоннами и нарядным фронтоном над ними. Фанерный щит, укрепленный между колоннами, сообщает, что сегодня во Дворце культуры состоится лекция на тему: творчество Л. В. Бетховена; после лекции — танцы; начало в 7 час. веч.

Рядом с этим щитом — еще несколько.

А в т о р. Наш город любит плакаты, лозунги и объявления. Вы, наверно, уже заметили: он украшен, как в праздник...

И в самом деле, вся улица уставлена и завешана щитами, вывесками из фанеры, стекла, железа, кумачовыми полотнищами:

«Досрочно завершим...»

«Слава бригаде тов. Колунцева...»

«Товарищи строители! Боритесь за экономию...»

А в т о р. И всегда, как в праздник, у нас музыка...

Репродуктор на столбе, откашлявшись, начинает утреннюю передачу: звучит марш, потом, вслед за маршем, мы услышим сладкозвучный голос Рашида Бейбутова, потом — Шульженко, и так будет все утро...

А в т о р. А это наши вывески...

«Парикмахерская», «Музыкальная школа», «Ремонт часов», «Поликлиника № 1», «Кафе», «Библиотека № 1», «Кулинария и полуфабрикаты», снова «Ремонт часов» и еще раз «Ремонт часов»; разные вывески: гордые — на всю улицу — и скромные таблички, украдкой прилепившиеся к каким-то дверям и окнам...

А в т о р. Я иногда удивляюсь: в одном городе столько часов, требующих ремонта!..

А вот совсем крошечная «вывеска». Уличный столб, а на нем — бумажка, листок, вырванный из тетради:

«Продается полубаян. Обращаться: ул. Льва Толстого, 8, кв. 9».

И еще листок, чуть пониже. Старательный школьный почерк:

«Меняю комнату на Первомайской улице...»

И множество таких листков рядом, на заборе: «Меняю...», «Требуется...», «Продается...»— человеческие нужды и заботы лепятся друг к другу в виде разноцветных бумажек — белых, желтых, голубых, исписанных разными почерками.

Автор. Вот видите, наш город живет, как всякий другой, и уже квартиры меняет! И требуются нашему городу... нашему городу требуются: монтажники-верхолазы и воспитательницы детского сада, газосварщики и медицинские сестры, слесари-сантехники и радисты, опытный кондитер и врач-стоматолог, синоптик и линотипист, фармацевт и инструктор по мотоспорту...

Уличное движение продолжается. Повернувшись на своем пьедестале, милиционер пропускает очередной транспорт — на сей раз это обыкновенный велосипед; едет на нем девушка в шароварах, с толстой сумкой, с кипой газет на багажнике — почтальон.

Автор. ...И почтальоны... Наш город любит письма...

Умчалась девушка со своей сумкой. Теперь на перекресток выезжает автобус — грузный, битком набитый автобус номер первый: «Площадь Мира — завод».

Автор. Номер первый. Других номеров пока нет.

Мы следим за автобусом, уходящим вдаль по улице. Мы догоняем автобус. Улица вдруг перешагивает через полотно железной дороги и упирается в заводские ворота. Небольшая площадь, сквер, «доска почета», щиты с лозунгами. И, как всюду, гремит радио.

Остановился автобус, из обеих его дверей повалил народ. Десять, двадцать, сорок человек... Погодите, это еще не все: люди выходят и выходят, целое море людей растекается вокруг этой маленькой коробки — невероятно, как они там все помещались!

Мы садимся в автобус. Он и отсюда уходит переполненный. Девушка-кондуктор объявляет остановки: «Льва Толстого. Следующая — почта! Кто еще не взял билета?»

— Почта! — произносит кондуктор. Девушка в пестрой косынке протискивается к выходу. Вслед ей несется обычное в таких случаях: «Ну вот, спала!»

Ей лет двадцать, а может, и меньше. Она спешит на работу, а когда человек спешит на работу да еще опаздывает, у него озабоченное лицо и он может казаться старше своих лет, даже если у него вздернутый носик и пухлые щеки с детским румянцем. Человеку некогда, человек спешит на работу. Уличные часы показывают половину девятого, а идти еще целый квартал.

И все-таки, когда человеку двадцать, как бы он ни спешил, он не забудет завернуть по пути к Дворцу культуры и взглянуть на фанерный щит с надписью «Сегодня»; потом, ускорив шаг, он все-таки посмотрит и на афишу кинотеатра, потом на секунду заглянет в витрину магазина и, увидев свое отражение в стекле, поправит на голове косынку: потом будет так же мимоходом глядеться во все стеклянные вывески и витрины на своем пути, пока наконец не дойдет до цели.

Автор. Вот так начинается утро в нашем городе. Как видите, это уже настоящий город, хотя ему только четыре года и он не имеет еще никаких достопримечательностей. Это, конечно, немного обидно: в любом другом городе непременно найдется какая-нибудь церковь шестнадцатого века, или на худой конец развалины древней крепости, или дом, где родился великий писатель. А у нас в Радиозаводске нет никакой церкви и никаких древних развалин, и ни один великий человек не рождался в нашем городе. Впрочем...

По тротуару шествует колонна малышей в одинаковых синих халатиках и белых панамках — детский сад.

Автор. ...все еще впереди.

3*

Важно, неторопливо шествуют парами малыши. Позади колонны, подгоняя отстающих, идет руководительница.

Девушка в пестрой косынке нетерпеливо ждет: ей нужно вон к той стеклянной двери, мимо которой идут малыши. «Сберегательная касса» — гласит зеленая вывеска над стеклянной дверью. Девушка работает в сберегательной кассе.

Автор. А эту девушку зовут Людмила или просто Люська, и работает она вот здесь, в сберкассе. Я помню ее с того дня, когда она впервые появилась в нашем городе,— не было ни заводских корпусов, ни этих улиц, ничего, одни палатки. Приехала Люська по комсомольской путевке откуда-то не то из Камышина, не то из Кинешмы, я уж точно не помню, пошла в бригаду штукатуров — вот этот дом отделан ее руками. А потом в этом же доме открыли сберкассу, а у Люськи — диплом финансового техникума...

Люська сидит за стеклянной перегородкой; в стекле — окошко, над окошком надпись: «Прием и выдача вкладов, операции по аккредитивам».

Люська занята, Люська считает: стучат деревяшки счетов, мелькают бумаги с цифрами — цифры, цифры безостановочным потоком несутся, текут, прыгают в пальцах у Люськи.

Но вот она поднимает голову. Серые глаза глядят на нас из окошка; взгляд их строг и неприветлив.

— Следующий!

Вместе с ней, став по ту сторону стеклянного барьера, мы смотрим на посетителя. Черная фуражка, рыжие брови, глаза, нос — дальше уже не видно: клиенту лет четырнадцать; судя по фуражке, он учится в ремесленном училище.

— Что это ты, Федя, — говорит Люська, раскрывая протянутую ей серую книжицу,— то все вносил, а теперь берешь!

Автор. Что поделаешь, непредвиденные расходы... Есть много разных забот, которые приводят людей в сберкассу. *(Фуражка исчезает. В окошке — новый клиент: щупленький безусый паренек.)* Вот этот гражданин недавно женился. А этот *(младенец на руках у матери)* получает пособие от государства. А это *(седые усы, очки, шляпа)*... Илья Тимофеевич, мастер с четвертого участка...

Илья Тимофеевич. Вот, премию дали.

Люська. Поздравляю.

Илья Тимофеевич. Надо, пожалуй, на книжку, а? Целее будут, как ты считаешь?

Люська. Пожалуйста, сумму — разборчиво... Я считаю, что не надо на книжку.

Илья Тимофеевич. А как? Облигации?

Люська. Распишитесь еще раз, вот здесь... Я бы их на вашем месте потратила. Подарки купила.

Илья Тимофеевич. Ишь ты! Подарки! А еще в сберкассе!..

Появляется толстый человек в военной форме. Миновав Люськино окошко, он подходит прямо к кассе.

Автор. А это единственный военный в нашем городе. Майор Кошелев. Он работает в военкомате. Он не вносит и не получает денег по вкладу. Он просто пришел к своей жене.

Майор о чем-то переговаривается с женщиной, сидящей за соседним окошком. А в Люськином окошке — изящная дамская шляпка.

— Прошу вас, Люсенька.

А в т о р. А, это вы, Виктория Ивановна!.. Познакомьтесь — жена нашего главного инженера.

— В отпуск собираемся. В Кисловодск,— сообщает Люське Виктория Ивановна.

Человек лет пятидесяти, маленький, нескладный, ждет, читает газету.

А в т о р. А этот человек... Это не простой человек, это очень крупный ученый, нас просили пока не называть его фамилии. Он приехал сюда на неделю и каждую неделю собирается уезжать. Вот уже четыре месяца...

Л ю с ь к а. А может, еще останетесь, Иннокентий Петрович?

И н н о к е н т и й П е т р о в и ч. Нет, Люсенька, это совершенно исключено. У меня в понедельник сессия. До свиданья, желаю вам...

... Так одно за другим проходят, сменяются лица в Люськином окошке. Веселые, угрюмые, озабоченные, смеющиеся, доверчивые, отчужденные, старые и молодые, знакомые и незнакомые. Люська работает; взгляд ее непроницаем.

А в т о р. Вот так целый день... Говорят, в нашем городе у людей водятся деньги, и это, пожалуй, верно...

Молодая женщина, сидящая за окошком с надписью «Кассир», пересчитывает и складывает деньги. У нее красивое лицо, модная прическа, светлые волосы взбиты к затылку, глаза тоже «модные» — они удлинены штрихами черной туши; эта женщина — из тех, что «следят за собой» и поэтому выглядят старше своих лет, когда им двадцать, но зато моложе своих сорока, когда им сорок. Кассирша Валя находится где-то посередине этой дистанции. Она нравится себе и умеет нравиться другим, знает это и смотрится в окружающий мир, как в зеркало, ловя в нем отраженья своей красоты. Вот так посмотрела она сейчас и на вас, когда, отсчитав свои купюры, подняла глаза.

А в т о р. И все-таки иногда и в сберкассе бывает передышка...

За барьером пусто. Тихо звучит музыка — включен репродуктор. Отложив пачки денег, Валя достает из ящика свою сумочку, из сумочки письмо, читает. Есть письма, которые можно читать без конца.

Люська тем временем тоже выдвинула ящик стола, в ящике — раскрытая книга. Так, не доставая книги, Люська и будет ее читать, готовая в любую минуту задвинуть ящик.

Но Валя извлекла свое письмо не для того, чтоб любоваться на него в одиночку. Валя — человек общительный.

В а л я (*повернулась к Люське*). Вот послушай. (*Читает.*) «Были вчера в Театре эстрады. Это на набережной, где кино «Ударник». Выступал венгерский джаз. Там певица, блондинка, очаровательная, копия ты. В июне, говорят, приезжают французы, Жан Маре...» Помнишь «Разбитые мечты»?

Л ю с ь к а (*с восторгом*). Ну как же!

В а л я (*продолжает*). «Ты спрашиваешь, есть ли нижние юбки из нейлона. Есть, но это надо попасть в магазин для новобрачных на проспекте Мира. Я говорю Витьке: давай снова распишемся... (*Она читает, чему-то улыбаясь, что-то припоминая; какие-то строчки — бегло, скороговоркой, какие-то, наоборот, выделяя — для Люськи.*) Говорят, на Пресне, возле зоопарка, какой-то маленький магазинчик, никто не знает, там сумки потрясающие, отличная кожа, крокодил...»

Л ю с ь к а. Вот бы куда сходила. В зоопарк. В жизни не была в зоопарке.

Валя (*с интересом взглянула на Люську, снова взяла письмо, читает скороговоркой, для себя*). «Юбку клетчатую— помнишь, у меня была — уступила Галке, а у нее купила кофту, красную, которая была у Бэллы, они с Анькой Семеновой поменялись...» (*Люська смеется.*) Чудачка, ты ничего не понимаешь, сейчас все так делают... (*Отложила письмо. Вздохнула.*) Посмотри, живут люди! И ведь ничего из себя не представляет, так, замухрышка, а круглый год на даче!

— Это хорошо? — осторожно спрашивает Люська.

— Ну еще бы! Стиль эпохи. Сейчас так принято. Круглый год на даче, ну, а в город, там, скажем, в театр или в ресторан — пожалуйста, машина. Тридцать минут — и все! Дача своя в Малаховке...

Люська слушает с почтительным удивлением.

Внезапно смолкает радио.

Полная пожилая женщина стоит за спиной у Вали. Облик ее величав, лицо сурово. В руке — только что выдернутый шнур репродуктора. Это Мария Феоктистовна, заведующая сберкассой.

Люська привычным движением, наваливаясь на стол животом, задвигает ящик с раскрытой книгой. Валино письмо исчезает среди бумаг.

Мария Феоктистовна. Вы когда-нибудь видели, чтобы артист на сцене в присутствии публики начал вдруг — что? — причесываться, или закусывать, или вести посторонние разговоры...

Валя и Люська приготовились терпеливо слушать. Они уже знают, о чем пойдет речь.

— Занавес поднимается, и артисты — что? — на месте. И все посторонние дела остались там, за кулисами...

И вдруг — изменившись лицом и уже совсем иным голосом, вежливо-официальным:

— Обслужите клиента.

Клиент — высокий, крепкого сложения мужчина, в мохнатой кепке, с незажженной сигаретой в зубах — стоит перед Люськиным окошком.

Клиент. Прочел на улице: «Храните деньги в сберкассе». Ну, думаю, раз такой призыв, надо откликнуться.

Люська. У нас не курят.

Клиент. Я не курю.

Люська. Вы полезли в карман за спичками.

Клиент. Какие строгие девушки... Можно получить по аккредитиву?

Люська. Давно приехали?

Клиент. Сегодня. А что? Это обязательно?..

Люська. Это не обязательно. Профессия?

Клиент. А это... надо указывать?

Люська. Нет, это не надо указывать. Если вы монтажник, то очень нужны монтажники на третьем участке. Если инженер по труду...

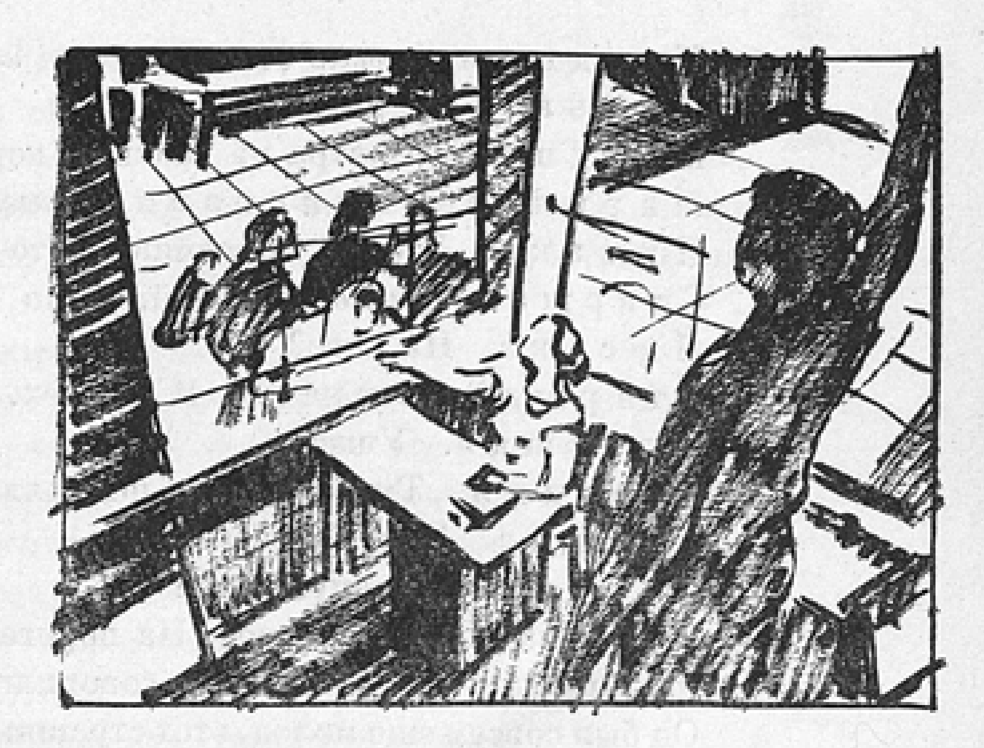
Клиент. Не угадали.

Люська. Если кондитер, то тоже очень нужно. В городе нет пирожных.

Клиент. Это я не умею.

Люська. Ремонт часов?

Клиент (*удивлен*). Да, а вы откуда знаете?



Люська. В кассу, пожалуйста...

Автор. И все-таки у каждого человека, если даже он работает в сберкассе и должен быть как артист, у каждого человека есть своя мечта, с которой трудно расстаться даже в рабочее время.

Валя. В Москве-то сейчас... на улице Горького...

Люська. Ну, что же ты? Поезжай.

Валя. Куда?.. С моим Кошелевым поедешь! Заладил — дачу строить!

Люська. Дачу?

Валя. Участок получил. Военный человек, зачем нам, говорю, участок, квартира у нас казенная...

Молчание. С улицы слышна музыка. К Вале и Люське снова подходит Мария Феоктистовна. Вид у нее на этот раз совсем не величавый, даже напротив— грустный и растерянный. Мария Феоктистовна плачет.

Автор. Да, и даже у артистов, и притом в рабочее время, случаются свои горести и драмы... (*Вздох.*) Сын женился...

Мария Феоктистовна (*горестно*). Если б я знала, да разве я бы его отпустила от себя! «Мама, я учиться поеду...» Вот вам, пожалуйста, доучился!

Между тем взгляд Марии Феоктистовны снова падает на приоткрытый ящик Люськиного стола. Отстранив рукой Люську, она выдвигает ящик, перелистывает книжку, кивает — книжка ей знакома — и, проглотив слезы, обращается к Люське:
— Все хочу понять: почему ты пошла на финансовый?

Люська. А у нас в городе два техникума: финансовый и текстильный.

Мария Феоктистовна. Всего два?

Люська. Еще педучилище, но это надо иметь призвание.

Мария Феоктистовна. Вот видишь, призвание.

Но Люська уже смотрит в сторону. Там, за витриной, на улице,— что-то интересное. Люська делает кому-то незаметные и непонятные знаки.

Мария Феоктистовна. А наша работа...

Валя (*иронически*). «Удобно и выгодно».

Мария Феоктистовна (*с грустью*). Да, по всей вероятности, наша профессия отмирает. Сын пишет: «Мама, вместо вас будут вычислительные машины».

Валя (*с готовностью подтверждает*). Точно, точно!

Мария Феоктистовна. И по этой причине... (*Тут снова голос ее резко меняется, это уже совсем другой голос.*) Обслужите клиентов.

На этот раз клиенты своим появлением вызвали бурную радость Люськи. Их трое, все трое в шароварах, в одинаковых пестрых платочках: две девчонки, третья — уже не молодая; они дружно вошли и остановились у Люськиного окошка.

Люська. Девочки, какие вы молодцы, что зашли!

Старшая. Ну, как ты тут?

Люська. Ой, тетя Феня (*и перешла на шепот*)... погибаю, ну до того скучно!

Младшая (*совсем девчонка, лет шестнадцать*). Мы на втором закончили.

Люська. Ну да?!

Младшая. Завтра на главный переходим.

Мария Феоктистовна (*выглянула из комнаты*). Есть еще вкладчики?

Люська. Это не вкладчики. Это штукатуры. Из нашей бригады.

Старшая (*шепотом*). Ой, было сегодня! Кричал!

Люська. На кого?

Старшая. Вот на нее. И на всех.

Младшая. Ужас.

Средняя. Ты б на него повлияла.

Люська. Я-то при чем?

Средняя. Распустился!

И вмиг замолкли все трое. На пороге появился новый посетитель, и, как видно, это был именно тот, о ком они говорили.

Он был совсем еще молод, этот страшный человек. Он вошел и тоже смутился — коренастый, в морском бушлате, с синей полоской тельняшки на груди.

— Здравствуйте,— сказал он, неизвестно к кому обращаясь: то ли к девушкам, то ли к Люське, то ли к Марии Феоктистовне, вышедшей из своей комнаты.

Все они смотрели на него, словно ждали чего-то, и он стал рыться в карманах.

— Можно внести?

Он долго и отчаянно шарил по карманам и наконец все-таки нашел то, что искал.

— Вот три рубля,— сказал он торжествуя.—Прошу.

Теперь, не обращая внимания на многозначительные взгляды девушек, на их смешливые лица, он мог сказать им голосом смелым и полным достоинства:

— Так. Домой, значит?

— Домой, Александр Петрович,— ответили девушки.

— Панкратова, инструмент весь убрали?

— Так точно, весь! — почтительно отозвалась старшая, тетя Феня.

— А с тобой, Белоглазова,— продолжал Александр Петрович,— придется поговорить отдельно. Напомнишь мне завтра.

Это относилось к средней, и та молча кивнула.

С той же деловитой серьезностью Александр Петрович обратился наконец к Люське:

— Как жизнь?.. Что, не слышно, когда там тираж?

— Какой тираж? — удивилась Люська.

— Ну, этот, как его, лотерея.

— Как обычно,— сказала Люська.

— Угу,— промолвил Александр Петрович.— Ну ладно.

И ушел.

Улица. Шумная, пестрая улица города, где все молоды и никому не сидится дома.

Автор. Вы думаете, наверно, что сегодня суббота и потому так много народу на улице... Нет, сегодня еще только пятница. Это у нас так всегда после пяти часов... А когда наступает вечер... (*Изображение на экране сразу темнеет. Зажигаются уличные огни.*) Видите, что делается... (*Улица становится еще более людной.*) Не протолкнешься...

Кино́театр. Очередь за билетами. Толпа, загородившая тротуар. Здесь, в этой толпе, мы неожиданно встретим Люську с Александром Петровичем; они тоже пытаются попасть в кино.

А в т о р. Если вы человек энергичный или по крайней мере терпеливый, вы можете попасть на последний сеанс. Картина, правда, не новая, но какое это имеет значение?..

Нарядный, залитый светом портал Дворца культуры.

А в т о р. А кроме того, в вашем распоряжении вот этот нарядный дом, который, пожалуй, не зря называют дворцом... Говорят, что колонны — это дань тяжеловесной старине, а эта лепнина над входом — безвкусное украшательство. В принципе это, конечно, правильно. Но все-таки до чего приятно после работы, после общежития войти во дворец. И выбросить папироску у входа. И обязательно раздеться... (*Вестибюль, раздевалка.*) И рассесться в плюшевых креслах... (*Где-то звучит фортепьяно — «Лунная соната» Бетховена.*) Если вы интересуетесь шахматами, вы можете сегодня встретиться с известным московским гроссмейстером...

Длинная комната. Длинный стол. Вдоль стола сидят, склонившись над досками, местные шахматисты. Гроссмейстер дает сеанс одновременной игры. Остановился, задумался. Склонился над доской, потер лоб. Трудная позиция. Партнер — это уже знакомый нам ремесленник Федя — смотрит на гроссмейстера испытующе, как человек, приготовивший каверзу.

А в т о р. Гроссмейстер задумался... Тут какой-то новый, малоизученный вариант...

Другая длинная комната. Вдоль стола на электрических плитках — одинаковые кастрюли. Стоящие над кастрюлями девушки делают одинаковые движения.

А в т о р. Вы можете записаться в кружок молодых хозяек... Или послушать лекцию в большом зале...

Здесь, в зале, немного народу. Последние ряды пустуют. Кресла показывают свои нарядные сиденья из красного плюша.

— Итак, первый период творчества Бетховена характеризуется бурным романтическим натиском. Молодой Бетховен стремится взорвать привычный мелодико-гармонический круг...

Лектор — полный мужчина с пышной седой шевелюрой вокруг лысины — медленно расхаживает по сцене и говорит, говорит, глядя поверх аудитории, обращаясь к кому-то невидимому в последних, пустых рядах.

— Вы чувствуете этот свет, который как бы струится из мелодической ткани «Лунной сонаты», эти волны, которые как бы плещут и журчат, захватывая вас своим течением...

И, словно не выдержав, лектор бросается к роялю; пухлые пальцы его ударяют по клавишам; заслуженный, видавший виды рояль Дворца культуры исторгает из своих недр звуки волшебной красоты. Замерли парни и девушки Радиозаводска. Слушайте, слушайте все «Лунную сонату» Бетховена.

А на улице возле кинотеатра все та же толпа. Теперь она смешалась с потоком людей, выходящих после очередного сеанса. Александр Петрович спросил кого-то: «Хорошее кино?» — «А, ерунда»,— равнодушно ответили из толпы. Этот отзыв, однако, не произвел никакого впечатления ни на ожидавших, ни на тех, кто осаждал кассу. Всем хотелось в кино.

Александр Петрович тоже попробовал протиснуться к кассе, но тщетно.

— Пошли,— сказала ему Люська.

По дороге спросила:

— Интересно, как это люди ухитряются?

— Что? — не понял Александр Петрович.

— Попадать в кино,— объяснила Люська не без ехидства.

Они шли по улице среди неубывающих людских потоков, то и дело встречая здесь знакомых и обмениваясь с ними различными знаками дружбы: с одними — рукопожатием на ходу, с другими— легким светским поклоном, с третьими — ударами по плечу, по спине, что означало высшую степень расположения.

А в т о р. В нашем городе долго горят огни. Он поздно ложится спать, наш город. Даже в Москве, на улице Горького, в такую пору уже пустынно, а у нас — пожалуйста: всюду народ, всюду свет... Стоп! Пришли!

Люська и Александр Петрович подошли к дому, обнесенному высоким забором.

А в т о р. Пришли. Дальше хода нет, Александр Петрович! Женское общежитие... Для того и забор поставлен, чтоб не ходили.

Вдоль забора стоят, прощаются парочки. Пожилая женщина подходит к забору; перед тем как войти в калитку, внимательно оглядывает стоящих. Посмотрела и на Люську с Александром Петровичем.

А в т о р: Узнаешь, Саша? Это она, комендантша.

— Игуменья. В монастырь пошла! — сказал Александр Петрович.

— Тише ты! — цыкнула на него Люська.

Комендантша все-таки услыхала, вернулась.

— Это ты сказал?

— Нет, нет, это не он! — взмолилась Люська, ожидая грозы.

Но игуменья-комендантша перевела дух и проговорила спокойно:

— Очень остроумно!

— Это не мы,— повторила Люська.— Честное слово, Надежда Александровна.

— Очень остроумно, — продолжала комендантша.— Культурная мо́лодежь.— И Саша с Люськой были облиты ледяным презрением.

Комендантша ушла. Саша посмотрел ей вслед и простился с Люськой.

Люська поднимается по лестнице, идет по коридору. За ней — шумная ватага девчат, видно, с вечерней смены: в шароварах, сапогах, в комбинезонах. Не девчата — черти: озорные, бойкие, на язык не попадись. И идут-то как — вразвалочку, пирожки в зубах, с шутками-прибаутками налево и направо. Пришли, остановились — музыка! Радиола, медленный вальс! Это здесь же рядом, в красном уголке.

Остановилась и Люська. Заглянула.

В красном уголке танцы. Такие же девчата, сменив штаны и куртки на платья, сапоги на модные туфельки, преобразившись совершенно, обнажив свои белые руки, томно и нежно, медленно и мечтательно кружатся, кружатся парами. Кружатся друг с другом — парней-то в общежитие не пускают; вот только один почему-то оказался здесь — морячок. На нем бескозырка с золотым тиснением на ленте: «Краснознам. Балт. флот»; он держит свою партнершу бережно и неловко, лицо его невозмутимо — танцует человек. Тесно — не повернешься. Играет радиола. На стенах красного уголка — портреты и лозунги. «К новым успехам в труде!» — призывает один. «В человеке все должно быть прекрасно!» — напоминает другой.

Этот эпизод — без слов. Люди танцуют. Люди молчат, они думают каждый о своем. Они задевают друг друга локтями — тесно, но что за беда, они и не замечают этого. Медленный вальс, праздничный и немного печальный, как все наши русские вальсы. Так хорошо на душе и почему-то грустно, и сердце полно смутных предчувствий, как будто сегодня что-то должно случиться, что-то неизвестное, но очень важное, чего ждал всю жизнь...

Но ничего не случается. Кончилась пластинка, смолкла радиола, и танцующие, оставив друг друга, разбредаются кто куда, а Люська идет к себе в комнату.

А в т о р. Вы жили когда-нибудь в такой комнате, где человек почти никогда не остается один, где весь твой мир, все, чем ты разнишься от соседей, помещается в тумбочке у кровати? Неужели здесь и пройдет вся ваша жизнь? Да нет же, конечно, все изменится, это только на время, это как вокзал, где люди едят, пьют, спят, но смотрят на часы — ждут своих поездов...

Здесь, в этой комнате, куда вошла Люська, живут кроме нее еще четверо. Троих мы уже знаем — они приходили в сберкассу: самая старшая, тетя Феня (вон ее койка — крайняя, у окна), самая младшая, Элла, и средняя — ее зовут Ираида (это на нее сердился Александр Петрович). Все они заняты делом: тетя Феня шьет, Элла гладит на столе, а по другую сторону стола расположился щупленький безусый паренек. Он ест борщ.

Перед ним в позе ожидания, держа в руках сковородку, стоит молодая женщина — крупная, пышная, с толстой косой вокруг головы. Мы с ней еще не знакомы — ее зовут Вера, живет она в этой же комнате.

— Ничего, вкусный,— снисходительно замечает парень, продолжая работать ложкой. Покосился на сковородку: — Опять яичница?

— Я ничего не успела, Павлик,— оправдывается Вера,— у нас был кружок сегодня.

Парень не выразил по этому поводу ни восторга, ни сожаления. Ест. Протянул руку за солонкой — не нашел. Вера, угадав его жест, быстрыми движениями нашла солонку.

А в т о р. Что поделаешь, им еще не дали отдельной комнаты. И, наверное, не скоро дадут: у нас в городе семьи возникают быстрее, чем дома...

— Ирка, сколько там на твоих? — спросила Люська.

— Четверть первого,— сказала Ира и выразительно поглядела на супругов, которые в это время мирно пили чай за столом. Ира собиралась спать. Она накручивала волосы на железные трубочки-бигуди и, вся в этих трубочках, была похожа на марсианку.

Супруги поняли ее взгляд и залпом допили свой чай.

— Проводи меня,— сказал жене Павлик.— Покойной ночи,— сказал он Ире.— Ты похожа на марсианку...

А в т о р. Вы ошибаетесь, если думаете, что в этой комнате так быстро можно уснуть. Вот уже улеглись все, и свет погасили, и вот уже, кажется, последняя фраза: «Спим, девочки»... Нет, после этого еще кто-то заговорил... Но вот уже действительно последняя фраза, и за ней тишина... все спят, и только Вера все еще провожает мужа... Но нет, это только кажется, что все спят.

На одной из коек зашевелилось одеяло. Высунулась голова.

— Ты спишь, Ирка?

Ответа не последовало.

— Ирка, а вдруг жизнь пройдет, и никого не полюбишь — так может быть?

Голова в железных трубочках мгновенно высунулась из-под одеяла и даже приподнялась с подушки:

— Никого не полюбишь? Бывает.

— И даже замуж выйдешь, а любовь не пришла...

— Бывает.

И зашептались.

И р а. А почему ты спрашиваешь? У вас же с ним все хорошо.

Л ю с ь к а. Ага.

И р а. Он стоящий парень. Я б за такого вышла. Так кажется, что робкий, а на самом деле...

Затихли. Укрылись.

И снова высунулась голова в железках.

И р а. Ты спишь?.. Я сюда, знаешь, почему поехала? От мамы. Надоело: куда, да с кем, да почему поздно пришла... Ты не смейся — я замуж хочу. Ты только не трепись никому. А ты? Ты тоже?

Л ю с ь к а. Нет.

И р а. Неправда. Все хотят замуж, только скрывают.

Л ю с ь к а. Я — нет. Я — просто. Думала: новый город, интересно. Не знала, что в сберкассу.

И р а. А ты уйди.

Л ю с ь к а. Так некому же, я бы ушла. Я б, может, совсем уехала. Путешествовать. Сейчас нет такой профессии... Ты спишь?..

Ира не отвечает.

Скрипнула дверь. Вернулась Вера. Тихонько, на цыпочках, проходит к своей кровати, раздевается...

А в т о р. Спокойной ночи, девушки, спите, время позднее, вам рано вставать, спокойной ночи...

2. ДРУГОЙ ДЕНЬ — НЕОБЫКНОВЕННЫЙ

Очередь в сберкассе. Длинная вереница людей выстроилась перед Люськиным окошком.

А в т о р. Вы не догадываетесь, почему сегодня такая очередь?

В руках у Люськи газета с колонками цифр во всю страницу.

А в т о р. Да-да, пришла таблица выигрышей по лотерее. За тридцать копеек вы можете стать обладателем «Москвича», стиральной машины или в крайнем случае выиграть парфюмерный набор, что тоже неплохо... Подходите, подходите, товарищи, сейчас узнаем, кому из вас повезло...

Знакомая черная фуражка появляется перед Люськой по ту сторону стеклянного барьера. Черная фуражка, рыжие брови, нос — дальше не видно.

Л ю с ь к а. Швейная машина. Ты выиграл швейную машину, Федя!

Загудела очередь:

— Швейную машину!

— Ну, теперь тебе, брат, жениться!
— Деньгами, деньгами возьми!
Федя (*смущен*). А можно деньгами?
Люська. Можно. Пятьдесят восемь рублей.
Федя. Или машину? Матери послать?
Люська. Правильно.
Федя. А то — деньгами?
Зашумели в очереди:
— Давай скорей!
— Чего он там возится?
Больше всех волнуется огромный детина, стоящий позади Феди. Он-то вообще без очереди, но, видно, спешит человек. Просовывает руку с билетиком:
— Давай рупь. Быстро.
И, получив, торопится к выходу. Там его ждут приятели.
А Федя, так и не решив, что делать со швейной машиной, отходит от окошка.
Теперь перед Люськой строгий гражданин с газетой.
И девушка в комбинезоне.
И очкастый парнишка.
И еще какие-то ребята...
Розовые листочки — лотерейные билетики — переходят от Люськи к Вале.
Люська. Гражданин, вы бы еще совсем навалились... Проходите, следующий!
Плывут розовые билетики.
Валя (*отсчитывает рубли*). Смотри, Люська, выигрывают люди. Нет, чтоб нам с тобой выиграть. Шубу нейлоновую...
Люська (*со знанием дела*). Нейлон все-таки плохо греет. Я б взяла цигейку.
Валя. Смотря какая цигейка... А ну, посмотри — есть у тебя билетик-то?
Люська. Есть где-то.
Не убывает очередь.
Плывут, плывут розовые билетики от Люськи к Вале.
Автор. А ты проверь, проверь, Люська. Не все же выигрывать другим. Может, и тебе улыбнулось счастье. Ты найди свой билетик.
Люська взяла свою сумочку, открыла.
Комсомольский билет. Помада. Платочек. Какая-то мелочь. И где-то на дне помятый розовый лотерейный билетик.
Люська расправила его, посмотрела, нашла цифры в таблице.
И не поверила своим глазам.
Люська. Выиграла!
Валя (*считает деньги*). Ну да!
Люська. Выиграла! Честное слово! Смотри! Шуба!
Валя. Да что ты?!
И вдруг, осознав происшедшее, вскочила с места.
— Мария Феоктистовна!
— Ша, ша, товарищи, при клиентах! — сказала Мария Феоктистовна, подходя к Валиному столу.
Надела очки, взяла Люськин билетик, газету с таблицей. Смотрела долго, тщательно, недоверчиво.

— Да.— И тут же, спохватившись: — Займитесь клиентами!

А в т о р. До конца рабочего дня еще целых три часа, но, сами понимаете, какая уж тут работа!

Плывут розовые билетики. Валя отсчитывает рубли, трешки, десятки, а сама то и дело наклоняется к Люське:

— Нет, все-таки лучше деньгами. Ты себе на эти деньги и платья купишь, и туфли, и часы.

— У меня еще никогда не было часов,— сообщает Люська.

Но через минуту вздыхает:

— А может, все-таки шубу? У меня еще ни разу не было шубы.

— Чудачка! — шепчет Валя.— Платье на нижней юбке! Сейчас самое модное! Мечта!

— Да! — вздыхает Люська.

— А часы надо покупать «крабы», — наставляет Люську Валя.— Туфли на шпильках. Свитер обязательно черный. Это надо ехать в область. У нас не достанешь. И вообще ты без меня не ходи.

Суровый шепот Марии Феоктистовны за спиной:

— Опять разговоры!

Но и Мария Феоктистовна — такая же женщина, как все женщины на свете, хоть она и заведует сберкассой.

— Не слушай, Людмила,— говорит она Люське.— Бери шубу, понятно? Вещь — это всегда вещь.

Плывут розовые билетики.

— Вот что, ты послушай меня,— снова шепчет Валя.— Надо взять шубу и продать, понимаешь... Ну, чего смотришь-то, я тебе дело говорю!..

А в т о р. Так прошел этот необычный, удивительный день. А когда пробило полшестого...

Бьют часы на стене. Пора домой.

Л ю с ь к а. Мария Феоктистовна, вот мой билетик — я, кажется, решила: я возьму деньги.

К маленькой станции, до сих пор хранящей название «308-й километр», подходит поезд. Он стоит здесь одну минуту. Люди торопливо взбираются на подножки, кто-то кому-то протягивает руку, кто-то подает чемодан. Поехали...

А в т о р. Вы когда-нибудь видели вокзал без множества людей на узлах и чемоданах? Вы видели поезд, который не был бы полон народу... Всем надо ехать, всем куда-то нужно...

... И в самом деле — вот мы проходим по вагонам — сколько людей, сколько лиц, сколько жизней... Едят, пьют, дремлют, рассказывают...

А в т о р. Куда вы едете, граждане?... Вот вы, папаша?

П а п а ш а (*пьет чай из кружки*). Дочку навестить. Внук родился.

А в т о р. А вы, товарищ?

Т о в а р и щ (*оторвался от газеты*). А? Что?

А в т о р. Едете куда?

Т о в а р и щ. В командировку. Резину пробивать. Машины у нас разутые, покрышки лысые, резина занаряжена, а, видишь, не отгружают.



А в т о р. Понятно.

Товарищ кивнул и снова уткнулся в газету.

А в т о р. А вы, ребята?

Р е б я т а (*вчерашние солдаты, один из них с аккордеоном*). Мы? А разве не видно? Из армии. Домой.

А в т о р. Видно. В добрый час, ребята!

Мы идем дальше и вдруг натыкаемся на чьи-то ноги, висящие над проходом. Споткнулась камера.

А в т о р. Эй, друг, дай-ка пройти.

Одна нога убирается, другая остается поперек прохода; приходится пролезть под нее.

А в т о р (*нашел среди пассажиров старушку с огромным деревянным чемоданом-сундуком*). Вам, бабуся, тоже куда-то надо?

Б а б у с я. Надо, родимый, всем надо.

А в т о р (*обратился к женщине с младенцем на руках*). И вам?

Пищит младенец, мать ожесточенно укачивает его, не отвечает на вопрос.

А в т о р. И вам, девушка?

Девушка, лежащая на верхней полке, повернулась к нам лицом, смотрит.

А в т о р. А, это ты, Люська? А где твои вещи?

Л ю с ь к а. А нету вещей.

А в т о р. Так и едешь?

Л ю с ь к а. Ага.

А в т о р. Смотри деньги-то...

Люська успокаивает нас жестом: все, мол, будет в порядке.

Так мы идем вдоль вагона, переходим в другой, соседний. Там те же люди, те же песни и речи.

— А я ей говорю: ты смотри, ты женщина, с меня спрос один, а с тебя другой...

— Та-ак, позвольте, позвольте, минуточку, вам небольшой шах...

— Собственно, что я теряю на этом деле? Зарплата сохраняется, да плюс подъемные, да северные еще.

— Я им и толкую: я шофер. Сто рублей не деньги, сто грамм не водка, сто верст не расстояние...

А где-то — просто песня. А где-то — просто смех. И не слышно слов.

А в т о р. Куда ж вы всё едете и едете, граждане, почему не сидится вам на месте?

Поезд привез Люську в незнакомый город, центр большой промышленной области. Привокзальная площадь. Вечер. Толпы людей с поезда. Люди с чемоданами и узлами. Люди у пригородных касс. Люди на остановках автобуса, на трамвайном кольце, у газетных киосков, у тележек с газированной водой. Люди — с поезда и на поезд. Дрогнула стрелка вокзальных часов. Пробежал паровоз. Пронесся носильщик с тележкой. Кто-то опаздывает на поезд — скорей, скорей....

И в этой сумятице — Люська. Мы не сразу узнали ее: у нее новая прическа — волосы взбиты по-модному, как у Вали. Она деловито направляется к остановке автобуса, становится в очередь. Спрашивает у мужчины, стоящего впереди:

— А где универмаг?

Оказывается, ей нужно на другой автобус — вон в ту очередь, подальше.

И Люська переходит туда. И ждет.

И вот в эти минуты, когда Люська ждет автобуса, чтобы ехать в универмаг, новое неожиданное обстоятельство круто меняет все ее планы.

Это обстоятельство возникло перед нею в виде больших неоновых букв, замерцавших над крышей высокого дома напротив. «Удобно и выгодно...» — прочла Люська и замерла. Буквы погасли, но тут же, на смену им, загорелись новые: «хранить деньги в сберегательной кассе». Люська засмеялась. Слишком хорошо знакома ей эта материя. «Удобно и выгодно» — зажглось снова. И тут последовало совсем другое продолжение. Уже не про деньги. Не про сберкассу. «Удобно и выгодно,— возвещали буквы, мерцавшие красным светом,— пользоваться воздушным транспортом». И тут же, на фоне этих слов, возник, в очертаниях из голубого света, огромный самолет. Слова загорались и гасли. «Комфортабельные пассажирские лайнеры,— читала Люська,— доставят вас: в Москву — за 3 часа, в Адлер — за 5 часов, во Владивосток — за 7 часов».

Подошел автобус, двинулась очередь, а Люська как стояла, так и осталась стоять на краю тротуара, задрав голову, не отрывая взгляда от этой высокой крыши, словно ждала еще новых откровений.

И в эту минуту, как в сказке, подплыл к ней длинный пустой автобус с табличкой «Аэропорт». Автобус распахнул свои двери, постоял немного, словно специально ждал ее, Люську, и, едва она ступила на подножку, двери за ней закрылись, автобус тронулся.

Самолет «ТУ-104» поднялся в воздух точно в назначенный час, в пять утра по местному времени, чтобы через три часа, в пять утра по московскому времени, приземлиться в аэропорту Внуково, под Москвой. Человеческое воображение явно не приспособлено еще к восприятию такого чуда; это только кажется, что мы к нему привыкли, на самом деле мы просто не способны еще объять его — иначе разве могли бы мы спокойно, ничему не удивляясь, сидеть в кресле, пить чай и читать «Крокодил», в то время как металлическая громадина мчит нас на высоте десяти километров сквозь разреженное морозное пространство со скоростью пятнадцать километров в минуту. И даже

Люська, впервые пустившаяся в такое путешествие, вряд ли сознает всю необычность полета. Она спокойно прикурнула в своем кресле, только раз справилась у соседа, который час, и продолжала дремать, пока не начали разносить завтрак. Как видите, полет полетом, а подкрепиться не мешает, особенно если ты не ел ничего со вчерашнего дня...

А потом Люська уже не спала. Оказывается, в самолете интересно: столько людей и все такие разные. Вот рядом с Люськой — здоровый, атлетического вида мужчина. Он крепко привязан к креслу ремнями, а когда девушка-стюардесса, подавая ему завтрак, заметила, что давно уже можно отпустить ремни, это не произвело на него впечатления.

— Развяжитесь, гражданин,— повторила девушка.

— Ничего, я так,— сказал мужчина и беспокойно поглядел в иллюминатор.— Кажется, уже снижаемся?

Что-то уж больно часто поглядывал он в иллюминатор, и Люська спросила его:

— Боитесь?

— Чего? — недовольно отозвался атлет.

— Я говорю, боитесь? Страшно? — повторила Люська.

— Нет, почему,— смутился вдруг атлет и снова покосился на окошко.—Вообще-то лучше поездом. Лежишь себе...

Проснулся, поднял голову другой Люськин сосед. Люська взглянула на него и оторопела. Рядом с ней сидел — кто бы вы думали? — знаменитый киноактер... Нет, она не могла обознаться, это был он, тот самый, помните, который играет всегда таких разбитных, веселых, отчаянных парней. Это был он, его можно было бы признать даже на расстоянии, а тут он сидел совсем близко, рядом с Люськой, локоть к локтю, и Люська замерла от неожиданности и волнения. Он выглядел старше, чем в кино и на фотографиях, там он беспечно улыбался, а здесь сидел, привалившись к борту, усталый и сонный, и Люське стало вдруг жалко его.

Когда он задремал, атлет наклонился к Люське и прошептал ей на ухо:

— Узнаёте?

— Ага,— шепнула Люська.

Атлет потянулся за журналом, раскрыл его, показал Люське. Со страниц журнала глядело на Люську то же лицо, только как всегда улыбающееся своей лихой, беззаботной улыбкой.

Атлет взглянул на фотографию в журнале, потом на оригинал и снова на фотографию, словно удостоверяясь, что это одно и то же лицо, и, убедившись, спрятал журнал.

— Я с ним второй раз в одном самолете,— сообщил он Люське.— Спит всегда. Он на съемки летает.

Между тем знаменитый актер проснулся, зевнул, взглянул на часы и, поймав на себе Люськин взгляд, повернулся к ней.

— Где я вас видел? — спросил он у Люськи. — Знакомое лицо.

— Не знаю,— сказала Люська и покраснела.

— Вы не из Свердловска?

— Нет,— сказала Люська.

—Вот, кажется, вспомнил: вы работаете...

— В сберкассе,— сказала Люська.

— Правильно, в сберкассе,— почему-то обрадовался артист.— На Кузнецком.

— Угу,— подтвердила Люська, чтобы не огорчать артиста.

— Видите, у меня хорошая память,— сказал артист, закрыл глаза и заснул.

Самолет пошел на снижение, и Люська заметила это по тому, как забеспокоился атлет.

— Снижаемся? — с заговорщицким видом спросил он у стюардессы и, получив утвердительный ответ, туже затянул ремни, сказал Люське: — Привяжитесь обязательно.

И артисту велел, чтобы тот привязался.

— Раз в правилах пишут — значит, нужно, зря бы не писали.

Артист пожал плечами и тоже затянул ремни.

— Знаете, бывает при посадке...— многозначительно шепнул атлет.— А вообще, конечно, хороший вид транспорта. Я всегда летаю,— продолжал атлет, подозрительно глядя в иллюминатор. — Люблю летать. Быстро...

— Удобно и выгодно,— добавила Люська.

3. ВОСКРЕСЕНЬЕ

Рано утром в воскресенье Люська, еще как во сне, появляется в центре столицы, на площади Революции, в том месте, где, если помните, останавливаются автобусы из аэропортов.

Где-то совсем рядом раздался знакомый перезвон. Люська поспешила к Историческому проезду. И увидела Спасскую башню с часами, купола Василия Блаженного, словно вырезанные на бледно-голубом фоне неба.

И подоспела к тому самому зрелищу, которое в обычное время, днем, собирает здесь толпы людей: сменялся караул у Мавзолея.

Солдаты уже вышли из Спасских ворот: двое — рядом, третий — чуть поодаль. Они шли торжественным маршем, как на параде, словно их было не трое, а целая армия. Шли, печатая шаг, не видя ни пустынной площади, ни единственного зрителя на ней, ничего не видя и не слыша, и Люська смотрела на них зачарованно, и они прошли совсем близко от нее, в двух шагах, не повернув головы...

Куранты пробили шесть.

А в т о р. Здравствуй, Москва... Есть места на земле, которые просматриваются со всех точек планеты, и ты, человек, ступивший на Красную площадь, ты виден сейчас отовсюду, чувствуешь, ты причастен истории... Здравствуй, Москва...

Бьют куранты. Люська снова на площади Революции. У метро, где автоматы. Где кинореклама. Где обычно торгуют цветами и мороженым. Где вечно ждут друг друга приезжие и влюбленные.

Вот уже первый из них занял место под часами —молодой человек в плаще и берете, с маленькой кинокамерой на груди. Кого он ждет в такую рань? И почему он смотрит вверх — разве его возлюбленная должна появиться с неба?

В таких случаях лучше не торопиться с догадками. Мы с вами нафантазируем бог весть что, а молодой человек, оказывается, просто ждет солнца — вот оно выглянуло из-за облаков, осветило яркими пятнами площадь, и он, нацелившись аппаратом, начал снимать давно задуманную панораму — Музей Ленина, Большой театр, «Метрополь».

— Вы, наверно, кинооператор,— сказала ему Люська.

— Да,— ответил молодой человек и снова приставил камеру к глазу.

— Интересная профессия, — заметила Люська. — Наверно, весь мир объездили.

— Было.

— И на Кубе бывали?

— На Кубе — нет, врать не буду.

— А в таком городе — Радиозаводске?

— А у вас там что, знакомые?

— Ага. Много...

Не сговариваясь, пошли вместе.

— Мне еще, знаете, где хочется побывать,— вдруг сказала Люська. — В Италии. Всюду хочется.

Пошли молча. Площадь Революции, проспект Маркса. Пустынный, совершенно безлюдный город в красках раннего утра.

У гостиницы «Москва» мы теряем их из виду — они скрылись в тоннеле подземного перехода.

А в т о р. Странные вещи случаются иногда в Москве, на площади Революции, у метро, где автоматы. Шли по городу два человека, каждый сам по себе, и вдруг, смотрите-ка, они уже давно знакомы!

Мы встречаем Люську с молодым человеком на другой стороне проспекта — они выходят из тоннеля. Их лица оживлены, они успели разговориться.

— А вы разве не москвичка?

— Нет, почему. Просто, знаете, редко приходится гулять по Москве.

— Наверно, за городом живете?

— Да, в основном. В этой...— Люська вспоминает,— Михайловке.

— Понятно.

— Полчаса на машине, сказочное место,— продолжает Люська, увлекаясь.— Роща, река. Сейчас вообще многие предпочитают за городом. Стиль эпохи.

Они идут по улице Горького, мимо Центрального телеграфа, мимо Пушкина, мимо Маяковского, застывшего над пустынной площадью...

На противоположной стороне улицы, у булочной, выгружают из автофургона ящики с хлебом.

— Я проголодалась,— сказала Люська.

Молодой человек, не задумываясь, пошел через улицу, к булочной.

И Люська не успела опомниться, как он уже возвращался к ней с буханкой хлеба под мышкой.

Вручил Люське буханку. Увидел другую автомашину, тоже фургон. Пошел ей навстречу. Остановил.

И вернулся к Люське, держа в руках по бутылке молока.

Решив таким образом проблему продуктов, он задумался над другой, уже более сложной проблемой.

— Где будем завтракать?

Оглядел улицу. Расположиться негде.

И снова нашел выход:

— Пошли ко мне!

Люська заколебалась.

— К вам?

— Ну да,— невозмутимо подтвердил молодой человек.— Ко мне домой.

— Но мы с вами не знакомы,— сказала Люська.

— Давайте познакомимся! Вас как зовут?

— Люся.

— А меня Володя, Владимир Павлович. Ну пошли. Это вот, рядом.

И хозяйским жестом пригласил Люську... в новый, еще даже не достроенный дом с пустыми окнами.

Квартира, в которую они вошли, обозначалась пока отдельными стенами и перекрытиями; в одной комнате был уже настлан пол, вставлены оконные переплеты, другая была еще без фасадной стены и без крыши, вместо которой сияло синее утреннее небо.

— Здесь кабинет... спальня... гостиная,— объяснял Володя, ведя за руку Люську из «комнаты» в «комнату». Остановившись в «гостиной», он мгновенно соорудил здесь и сиденье, и стол из досок и кирпичей, усадил Люську, разложил «завтрак» — молоко и хлеб. Оба усердно принялись за еду.

— Все время на даче,— вспомнил Володя. — Это ж, наверно, скучно.

— Ну почему? Телефон, телевизор, — сказала Люська. И вдруг призналась: — А вообще-то, конечно, скучновато. Представляете, в Третьяковской галерее не была. А вы?

И она испытующе посмотрела на Володю.

— Я ведь тоже, знаете, все в разъездах,— сказал Володя.— Вот скоро новоселье, а даже не знаю, куда судьба занесет.

— Трудная у вас работа,— заметила Люська.

— Да, работа не из легких,— согласился Володя.— Но зато приятно — все тебя знают. Опять же деньги.

Люська удивилась:

— А вы любите деньги?

— Кто их не любит! Вы-то небось тоже...

— Я — нет,— созналась Люська. — Даже, знаете, надоели.

И уже вышла из «гостиной» — туда, на простор, на крышу, на вершину высокого дома, откуда видна сейчас, кажется, вся Москва.

Снова пробили куранты.

И Люська сказала шепотом:

— Здорово! Я никогда не представляла...

— Если б люди вставали раньше, они б видели еще много интересного,— в тон ей, тоже шепотом, сказал Володя.— Шесть миллионов человек спят в этом городе.

— Тише, мы их разбудим. Сегодня воскресенье,— увлеченная игрой, шепчет Люська.

— Шесть миллионов человек. Из них полмиллиона приезжих. Я сам читал в газете.

— Ага, — говорит Люська, словно прислушиваясь к чему-то.— Они, кажется, проснулись.

И в самом деле — проснулась, ожила, забурлила Москва.

А в т о р. Если б вдруг остановились все эти улицы, и начали перекличку, и назвали бы города, приславшие сюда своих пешеходов,— им не было бы числа и даже,

как видите, наш скромный Радиозаводск прокричал бы здесь свое имя... Не задавайтесь, москвичи, Москва принадлежит приезжим. Они наравне с вами пользуются услугами такси, пьют советское шампанское и хранят деньги в сберкассе. Они живут в этом городе, как хозяева, оглашая его улицы наречиями всего мира. Добро пожаловать, гости, Москва рада гостям, приезжайте, живите...

...Люська с Володей снова на улице Горького. Они идут среди пестрых рек, текущих друг другу навстречу, мимо магазинов и кафе, киосков, лотков и тележек с водой, мимо бесчисленных витрин, дверей, помещений, каждое из которых нужно сегодня бесчисленному множеству людей; телефонных будок, где всегда кто-то звонит, а кто-то ждет очереди. Они идут по улице самой деловой и самой праздной, всегда куда-то спешащей и всегда умеющей забыть, что она спешит... И Люська с Володей. как и подобает истым москвичам, тоже включаются в этот стремительный ритм— тоже бегут и тоже неожиданно останавливаются: покупают газету, пьют газировку, читают афиши, чтобы тут же, вспомнив, что им некогда, устремиться дальше.

— А куда мы спешим? — спросил вдруг Володя.

— Не знаю, — сказала Люська.

Пошли медленней.

— За что я люблю свою профессию,— рассказывает Володя,— людей видишь. Где люди, там не бывает скучно... Вот я тут всех знаю!

— Как? — удивилась Люська, оглядывая вереницу пешеходов.

— Знаю всех! — подтвердил Володя. И обратился к прохожему — человеку с толстым портфелем: — Доброе утро!

— Привет! — отозвался прохожий и остановился.— Как дела?

— Ничего, идут,— сказал Володя.

— Вы где сейчас... всё там же? — спросил прохожий, напрягая память.

— Всё там же,— сказал Володя.

— А остальные?

— Тоже на месте.

— Ну привет! — сказал прохожий.

— Привет!

Люська смотрит удивленно.

А Володя уже остановил другого прохожего·

— Доброе утро!

— Здравствуйте,— приветливо сказал прохожий.— Где мы с вами встречались?

— Мы нигде не встречались,— признался Володя.— Просто я сказал вам: доброе утро.

Прохожий улыбнулся.

— Доброе утро!..

К третьему прохожему подошла уже Люська.

— Доброе утро!

Прохожий покосился на нее и заспешил по своим делам.

— Спешит,— заметил Володя.

А в т о р. Да, москвичи вечно спешат. Но это, пожалуй, в такой же степени относится и к приезжим... Вот этот гражданин (*пожилой человек в ватном халате и тюбетейке*)... явно не москвич, но и ему некогда... Постойте, товарищи, куда же вы, сегодня же воскресенье...

Старик в тюбетейке оглянулся на нас и махнул рукой — спешит. Спешит парнишка в спортивном костюме. Спешит милиционер. И дамочка-стиляжка. И старенькая бабуся с кошелкой. И юноша негр. И даже гражданин, везущий ребенка в коляске, обгоняет, объезжает пешеходов — он тоже спешит...

Автор. Деловой народ москвичи... Это, конечно, не мешает им быть и общительными...

Дамочка-стиляжка остановилась, что-то оживленно объясняет прохожему мужчине.

Автор. И любопытными...

Остановился гражданин с коляской. Увидел что-то интересное. Забыл, что спешит.

Автор. Такой уж город — Москва. Особенно, когда появляется что-то новое...

Вслед за гражданином с коляской мы протискиваемся в толпу, окружившую автомобиль какой-то диковинной марки. Здесь мы встречаем и старика в тюбетейке. Вместе со знатоками он авторитетно осматривает машину.

Автор. Поистине ничто новое не остается незамеченным...

Прошел мужчина в шотландской юбке. Проплыла диковинная шляпа — сложное сооружение на голове у молодящейся дамы.

Оглядываются прохожие. Интересно!

Автор. И уж как бы ни спешил москвич, он непременно остановится, если на улице собралась хотя бы маленькая толпа... (*Аппарат «протискивается» сквозь толпу.*) Надо узнать, в чем дело...

— Сейчас пройдете мимо Центрального телеграфа,— объясняет Люське пожилой мужчина в плаще и соломенной шляпе,— направо, на Герцена, восьмой троллейбус.

— Куда? В Третьяковку? — вмешивается еще чей-то голос.— Зачем же троллейбус? Метро до «Новокузнецкой»!

— Не слушайте, девушка, не надо вам никакого метро...

Люська озабоченно посматривает в сторону — туда, где движется очередь к газетному киоску. В очереди — Володя.

— На шестой автобус, самое лучшее!

— Вот вы не знаете, а говорите: шестой идет до Балчуга.

— Да тут пешком пройти — десять минут!

Целая толпа вокруг Люськи. А Люська озирается боязливо: Володя уже у самого киоска — вот-вот вернется и услышит.

— Позвольте, гражданин, почему же десять минут, это совсем не десять...

— Да на восьмой, я тебе дело говорю!

— А куда ехать-то?

— Да в Третьяковку.

— Вам, что ли, ехать? Так это же на метро!

— Да не мне. Тут девушка спрашивала. Где она?

— Кто тут спрашивал, товарищи?

И толпа начала таять. Люськи не было.

Автор. Да, воскресенье тоже иногда хлопотный день. Есть бесчисленное множество вещей, необходимых человеку для полного счастья, и что поделаешь, если каждая из них необходима всем...

Течет, не кончается очередь за газетами.

Еще очередь. Читаем вывеску: «Чулки, носки».

И еще очередь. И еще.

За черешней. За театральными билетами. Толкучка у мебельного магазина. У киоска с газированной водой. У магазина «Марки, открытки».

И еще какая-то странная очередь — она образуется мгновенно, на наших глазах. Читаем вывеску: «Рыболов-спортсмен». Мрачный дядя в кителе оборачивается, предупреждает:

— Будете за мной.

А в т о р. А за чем очередь-то?

Дядя смотрит на нас с недоумением:

— За мотылем.

А в т о р. Вот оно что... За мотылем... Ну, а здесь?

Еще одна очередь. Странная очередь — она не движется. Она — на пустом месте. Стоящий во главе ее молодой человек посматривает на часы.

А в т о р. Вы, товарищи, за чем стоите?

Молодой человек не отвечает. Ему не до нас. Стоящая за ним деревенского вида женщина с мешком объясняет авторитетно:

— На такси.

А в т о р. Да, в воскресенье не так-то просто поймать такси. В этот день люди отдыхают...

Скучающая неподвижная очередь.

А в т о р. Впрочем...

Развороченная мостовая. На дне глубокого котлована копошатся люди в комбинезонах.

А в т о р. ...не у всех воскресенье... Что они там опять ищут? Ведь только на прошлой неделе эту улицу залили асфальтом... Ну да, тогда ведь это был телефонный кабель, а сейчас — теплоцентраль. Все правильно...

Здесь мы снова встречаем Люську и Володю. Он протянул ей руку, переводит через траншею.

А в т о р. В Москве, заметьте, всегда где-то что-то роют, что-то ломают... то в одном месте, то в другом... Наверно, уже совсем-совсем недолго осталось жить вот этим маленьким человеческим гнездам...

Деревянный домишко, уже чуть покосившийся, но гордо воздевший над крышей антенну телевизора.

Сидит на корточках мужчина, по виду заморский гость, наставил на домик свой фотоаппарат, щелкает затвором.

А в т о р. Эй, дорогой гость, ты подними повыше свой объектив!

Гость не понимает. Тогда автор обращается к нему по-английски.

Гость смотрит на нас с удивлением.

А в т о р. Я говорю, подними ты свой объектив!

Панорама снизу вверх: за деревянным домиком — светлый многоэтажный корпус; он еще строится; над ним — стрела башенного крана.

А в т о р. Наверно, еще пять-десять лет — совсем не узнать будет нашей столицы... Запоминайте, юные, дома и улицы, которых не будет!..

Улица Арбат. Идут Володя с Люськой.

А в т о р. Старый уютный Арбат раздвинет свои тесные стены и станет широким



проспектом... И этой улицы не будет... (*Узкий, мощенный булыжником переулок.*) И этой. (*Еще одна такая же улица.*) Но вы... вы останетесь, московские бульвары...

Аппарат плывет над зеленой рекой бульваров. Затем — над крышами, среди бесконечного леса телевизионных антенн.

Автор. Когда-нибудь наши дома, улицы, города будут опутаны кольцами всевозможных радиоволн — мы сможем, не выходя из дома, беседовать с друзьями, выступать на профсоюзном собрании, управлять механизмами и объясняться в любви. Уже сейчас можно смотреть «Гамлета» без отрыва от домашнего супа и болеть за любимую команду «Спартак», одновременно решая кроссворд. Уже сейчас телефонная связь резко сократила число визитов и даже почтовую переписку. А что будет через двадцать лет, через пятьдесят!.. Но и тогда мы придем под вашу сень, московские бульвары. Человек не может жить в четырех стенах. Человеку нужно человечество. Человеку нужна земля, не закрытая асфальтом, и старые липы, и старая чугунная ограда, и вот эта, простите, облезлая зеленая скамейка, на которую лучше все-таки подстелить газету...

Вдоль чугунной ограды мчатся, как бешеные, автомобили, шипят троллейбусы, текут людские толпы — живет огромный торопливый город, а здесь, рядом, за оградой своя жизнь. Резвятся дети. Молчат супруги. Сражаются шахматисты, окруженные толпой болельщиков. Старушка прогуливает мопса. Дремлет над конспектами студент. Пенсионеры обсуждают политические новости. Греются на солнце командировочные. Страдают влюбленные. И непременно какой-нибудь чудак слагает стихи.

Автор. Шумите, шумите, московские бульвары,— рядом, за оградой, несется жизнь... А вы — как острова в бурном море, приглашающие путника: остановись, подойди, ступи на нашу твердь, чуешь, под ногами у тебя земля, а над головой — небо и листья. Сядь, послушай, как они шелестят...

Шелест листьев.

Сидят на скамейке Люська и Володя. Володя спит. Мимо них медленно течет бульвар. Володя спит, привалившись к плечу Люськи, касаясь волосами ее щеки. Люська сидит в напряженной позе, не решаясь пошевелиться.

Володя открыл глаза. Поднял голову. В крайнем изумлении смотрит на Люську.

— Это я,—объясняет Люська.

Он смотрит на часы:

— А Третьяковка?

— Мы ее, кажется, проспали.

Володя — озабоченно:

— Жалко, я сегодня без машины. Приятелю отдал на воскресенье. Вот так всегда...

— А у вас еще дела?

— Ну конечно! Вечно такая история — надают поручений! У тебя какой рост?

— Не знаю.

— Не знаешь своего роста? — Володя берет ее за руку, поднимает. Оглядывает с ног до головы и, измерив таким образом Люську, принимает решение: — Поехали со мной!

— Далеко? — удивляется Люська.

— Вот сюда,— говорит Володя, остановив Люську перед витриной магазина.

Манекен женского пола, в нарядном свадебном платье, с терпеливой улыбкой взирает на прохожих. Рядом улыбается другой манекен — мужчина в черной паре, с крахмальными манжетами из рукавов.

Этот магазин носит странное название — «Салон для новобрачных». Говорят, сюда пускают только молодоженов. Вероятно, это так. Женщина-контролер спрашивает у входящих какие-то талончики. Но кинооператоры, как известно, народ находчивый. Володя спокойно и важно минует контроль и, оказавшись по ту сторону двери, манит пальцем Люську. Люська не решается. Тогда он зовет ее громко:

— Люся, где же ты?.. Беда с этими женщинами!

И строгая контролерша пропускает Люську.

Как истая женщина, Люська, войдя в магазин, сразу преисполнилась колоссальной энергии, мгновенно сориентировалась и начала решительно действовать. Становясь на цыпочки и заглядывая через спины людей, а то и просто протискиваясь к прилавкам, она быстро все для себя выяснила и столь же быстро нашла Володю. Он стоял у прилавка и говорил с девушкой-продавцом.

— Вот эту гражданку,— объяснял он, указывая на Люську,— вы мне ее, пожалуйста, оденьте как невесту!.. Иди, Люся!..

— Проходите,— сказала Люське девушка-продавец и сняла для нее с вешалки белое свадебное платье, точно такое, как на витрине.

Люська заколебалась, оглянулась на Володю и, ничего не понимая, отправилась в примерочную. Девушка с платьем в руках вошла вслед за ней.

Из-за занавески вышла совсем другая Люська — вся в белом, растерянная и сияющая. Что ни говорите, платье меняет женщину — платье может сделать ее гордой или жалкой, строгой или восторженной, платье может сделать ее прекрасной.

— Нравится? — спросила девушка-продавец у Володи, и тот одобрительно закивал.

— Мне, знаете... мне еще нижняя юбка нужна,— сказала Люська,—такая, знаете, растопыренная,— и она показала руками.— Нет у вас таких?

— Заходите к концу недели,— сказала девушка.— А это можно выписывать?

— Можно выписывать,— подтвердил Володя.—Только, пожалуйста, чуть подлинней, сантиметра на четыре.

— Куда ж длиннее-то? В самый раз! — удивилась девушка.

— Она у нас еще подрастет,— объяснил Володя.



Толпа на улице у массивной двери. Бородатый силач в костюме швейцара неприступно загородил вход.

— Мне товарища Пахомова,— заявляет бородачу Володя.

Бородач спрашивает скептически:

— Какого Пахомова?

— Геннадия Лукича.

Бородач оценил строгим взглядом Володю и Люську, и затем свершилось чудо: медленно, словно нехотя, поддалась тяжелая дверь, за ней — другая, вертящаяся, и Люська с Володей оказались среди огней, снующих людей, летящих фонтанных брызг: это был ресторан.

— Ну чего вы задумались? — спросил Володя, беря Люську за руку. — Что, никогда не были в ресторане?

— Почему? Очень даже часто,— сказала Люська и сделала решительный шаг вперед.— Я люблю рестораны.

Тот, кого звали Пахомовым, Геннадием Лукичом, легко и торжественно нес через зал на вытянутых руках поднос, уставленный яствами и напитками. На нем был черный смокинг, белая манишка излучала крахмальное сиянье. Это был молодой парень, невысокий, коренастый

Он приближался к столику, за которым уже сидели Володя и Люська.

— Сейчас он скажет: «слушаю вас»,— предупредил Володя.

И парень сказал:

— Слушаю вас.

— Пахомов?

— Да,— удивился парень.

— Геннадий?

— Так точно.

— От брата тебе привет, от Юры.

Парень сдержанно обрадовался и спросил:

— Как он там?

— Законно... Да ты присядь,— и Володя подвинул ему стул.

Парень кивнул и спросил:

— Заказывать будете?

— Будем,— сказал Володя.

Тогда парень протянул ему кожаную папку меню.

Оглушительно грянул оркестр. Володя что-то говорил официанту, но слов его уже не было слышно, Люська слышала только, как отвечал официант:

— Сделаем... Для вас сделаем...

Она смотрела на эстраду — там старались человек десять оркестрантов, среди них — женщина в платье из серебряной чешуи; старый лысый человек, сидевший на возвышении, ударял каким-то предметом по коже барабана, лязгал тарелками и улыбался публике.

Между столиками появились танцующие пары.

Володя спросил Люську:

— Потанцуем?

Люська поколебалась и ответила храбро:

— Да, конечно.

Теперь заколебался Володя.

— Это, кажется, танго? Или бостон?

Люська засмеялась, и тогда он схватил ее решительно и повел.

Оркестр играл теперь медленно, меланхолично, и Володя сказал Люське:

— У вас красивые глаза.

— Это всем так говорят,— ответила Люська.— У всех красивые.

— И губы,— сказал Володя.

— Ой, что вы! — удивилась Люська,— губы у меня совсем некрасивые. Тонкие. Это значит злые.

— И прическа вам очень идет.

— Это верно,— согласилась Люська.

Когда они вернулись к своему столику, здесь уже стоял официант, разгружая свой поднос.

Оркестр, словно устав от меланхолии, снова грянул во всю мощь своих труб и тарелок, и Володя сказал официанту:

— Послушай, друг, нельзя ли, чтоб они потише играли?

Официант не расслышал.

— Как?

— Тише, тише — нельзя?

— Они нам не подчиняются,— сказал официант.— Они играют по нотам.

Володя посмотрел на него с интересом, словно увидел впервые.

— Слушай,— прокричал он,— ты ведь тоже газосварщик? Юрка мне говорил! Будешь в Москве, найди, говорит, Геннадия!

Музыка неожиданно оборвалась.

— Можно сразу горячее нести? — спросил официант.

— Да ты подожди, присядь.

— Нам не положено.

— Вот видишь, не положено,— с грустью сказал Володя.

— Я вас, по-моему, не обидел? — сказал официант.

— Да нет.

— Скажете, когда горячее,— заявил официант, забирая поднос.

— Да ты постой, вот чудак! — воскликнул Володя.— Ты послушай меня!..

— Вы, товарищ, если выпили, ведите себя культурно,— с достоинством заметил официант.

Подошел пожилой мужчина в черном костюме, в белой манишке, с бабочкой у у шеи. Он шествовал неторопливой походкой человека, не привыкшего суетиться, вид его был убедителен, лицо хранило выражение рассеянной вежливости с оттенком иронии.

— Какие недоразумения? — спросил он, сохраняя непроницаемую крахмальную важность.

— Нет, ничего, Афанасий Петрович,— сказал официант, глядя на Володю и словно взвешивая на чаше весов его участь.

Мужчина скользнул парламентским взглядом по лицам Люськи и Володи и удалился так же не спеша, как и пришел. Официант последовал за ним.

Володя налил себе и Люське зеленой жидкости из странной бутылки с заграничной этикеткой. Успокоил Люську:

— Ничего. Это ликер «чиу-чиу», аргентинский, последняя марка... За знакомство!

Выпил, поморщился.

— Ничего, приятный. Что же вы? Все москвички очень любят ликер.

Этот довод сразил Люську, и, набравшись храбрости, она осушила рюмку.

Проговорила с ужасом:

— Ничего...

Потом они снова танцевали. Старались музыканты, старалась женщина в платье из рыбьей чешуи, и лысый мужчина все так же лязгал тарелкой по тарелке, подбрасывал палочки и улыбался. Правая рука Володи лежала у Люськи на спине, левая держала Люськину руку, и Люська, танцуя, невзначай посмотрела на его часы.

В о л о д я. Вас кто-нибудь ждет?

Л ю с ь к а. Жених.

В о л о д я (*озадачен*). Ну вот. А вы со мной... Наверно, если б он узнал...

Л ю с ь к а. Он будет очень злиться!

Володя даже остановился. Но Люська, подхватив его, продолжала танцевать.

— А ваша невеста? — спросила она вдруг.

В о л о д я. Которая?

Л ю с ь к а. Ну, которая чуть выше ростом...

В о л о д я (*сбился с такта, остановился озадаченный*). Ах, невеста! Так это же не моя! Это один чудак женится, комсомольскую свадьбу устраивает, специальное платье нужно, без платья хоть не женись!

Вернувшись к столу, они застают здесь незнакомого человека лет сорока, одетого очень старательно и несколько провинциально. Он расположился за их столиком, заняв свободный стул, и, судя по всему, чувствует себя неплохо. Официант уже спешит к нему с подносом, заставленным блюдами и бутылками.

Н е з н а к о м ы й. Вы не возражаете?

Л ю с ь к а. Нет, пожалуйста.

Н е з н а к о м ы й. Очень приятно. Новиков Василий Васильевич.

Люська, наконец дорвавшись до еды, жадно уплетает курицу.

Н е з н а к о м ы й. Проголодалась?

Люська остановилась, стала есть медленнее. С удивлением смотрит на официанта, устанавливающего на столе бутылку за бутылкой.

Н е з н а к о м ы й. Ставьте, ставьте. Я надеюсь, товарищи составят мне компанию.

И бесцеремонно наливает Люське и Володе. Официанту:

— Принесите ей бифштекс.

О ф и ц и а н т. Сделаем.

Н е з н а к о м ы й. Минуточку. Икорки.

О ф и ц и а н т. Сколько прикажете?

Незнакомый делает рукой широкий жест.

О ф и ц и а н т. Ясно.

И убегает, окрыленный.

Н е з н а к о м ы й. Ребята, вы, я надеюсь, не откажетесь выпить со мной. (*Поднимает бокал.*) За встречу!.. Москвичи?

В о л о д я. Москвичи.

Н е з н а к о м ы й. Люблю москвичей. Я сам с Магадана. Слышали? Уже деся-

тый год. Третий раз в отпуск приезжаю. Те разы ничего, в Сочи побывал, в Тбилиси. Этот раз решил — в Москву... Вот. (*Достает пачки денег из всех карманов.*)

Володя. Да спрячь ты их.

Незнакомый. А чего мне их прятать? Честные, заработанные. Семь тысяч привез, то есть семьдесят по-старому.

Люська. Вы бы их на аккредитив. Целее будут.

Незнакомый. А на что мне целее? Я тратить приехал.

Люська. Ну, протратите, а дальше что?

Незнакомый. Ничего. Мне ничего и не нужно. Тот раз еле-еле на обратный билет наскреб, спасибо, ребята попались хорошие, летчики,— кормили-поили всю дорогу. Этот раз хуже.

Люська. Почему?

Незнакомый. Рестораны у вас сейчас в одиннадцать закрываются.

Володя. Да.

Незнакомый. Я и говорю — куда деваться?.. Шестой день в Москве, а деньги все при мне.

Официант (*подходит*). Прошу прощения, кухня закрывается.

Незнакомый. Я же говорил.

Гаснет свет на эстраде. Музыканты торопливо укладывают свои скрипки и трубы в чехлы.

Незнакомый. Я живу в гостинице «Турист», прошу в гости вас с супругой.

Люська. Спасибо.

Незнакомый (*Люське*). Я, конечно, извиняюсь. У вас, наверно, подруги есть...

Люська. Конечно... Только они все, вроде меня, замужние.

Незнакомый. Да?

Люська. И такие все некрасивые.

Володя расплачивается с официантом; они с Люськой собираются уходить.

Володя. Вот что, друг, купил бы ты себе путевку, что ли, куда-нибудь в санаторий.

Незнакомый. Да? Ты думаешь?

Володя. В Крыму-то небось не был?... А в Прибалтике? Вот возьми да поезжай, отдохнешь законно...

Незнакомый. Ты думаешь? Смотри-ка...

Володя (*официанту*). Так слушай, Гена, я еще зайду.

Официант. Милости просим.

Вышли на улицу. Вечер. Дождь.

Люська. А вы хороший парень!

Засмеялись оба. Володя накинул пиджак на плечи Люське.

И вдруг погасла ее улыбка.

— Вы, правда, будете жить один в трех комнатах?

Володя. Честное слово, я холостой.

Люська. А вам не совестно перед людьми? На что вам три комнаты? Столько людей нуждается!

Володя (*задумчиво*). Ишь ты какая! А твоя дача в этой, как ее, Михайловке,— ты бы ее под детский сад отдала. «Стиль эпохи»! Это наши деды — где родился, там и



помер и ничего не видел. А мы-то что же? Когда пожалуйста—авиация. Даже поезда на сто сорок гонят. А мы всё — дачки да домики... Вы не согласны?

Л ю с ь к а (*взяла его за руку, взглянула на часы, ужаснулась*). Ой как поздно! Остановилась у ближайшего парадного.

— Мне сюда.

Вслед за ней Володя заходит в парадное. Дверь. Еще дверь. Телефон-автомат на стене. Люська остановилась, поправляет волосы — прическа безнадежно испорчена дождем.

В о л о д я. Жалко, хорошая была прическа.

Л ю с ь к а (*протягивает ему ладон с заколками*). Подержите.

В о л о д я. Выходит, мы с вами так... случайные попутчики...

Л ю с ь к а. Конечно.

В о л о д я. И больше не встретимся?

Л ю с я. Почему? В следующее воскресенье, в десять утра, на том же месте.

В о л о д я. Да?.. Я вас буду ждать.

Люська спешит, уже начала подниматься по лестнице. Володя идет за ней. Остановились.

— А ваш жених? — мрачно спросил Володя.

Л ю с ь к а (*храбро*). Это ничего. Я его уже почти разлюбила.

В о л о д я. Как же так?

Л ю с ь к а. Я легкомысленная, мне все это говорят.

В о л о д я. Гм... Так, может, мы завтра встретимся?

Л ю с ь к а (*нетерпеливо*). Нет, завтра я занята. (*И уже сверху, с лестницы.*) В воскресенье!

В о л о д я (*вслед*). Постой! Ты знаешь, ты хорошая девчонка. Насчет прически я тебе наврал. Тебе лучше так. Как было. Ты приходи, слышишь! Вот я тебе телефон записываю. Тут сверху. На всякий случай...

Люська глянула вниз. Володя что-то записывает на стене у автомата.

— Пока! — крикнула Люська, взбегая по лестнице.

Третий этаж. Взбежала еще. Четвертый. Остановилась, перевела дух.

Перед нею дверь, разукрашенная табличками с фамилиями, кнопками звонков, ящиками для писем, названиями газет, вырезанными из газет же,— обычная дверь старой московской коммунальной квартиры. Стоит Люська, ждет. Изучает названия газет и фамилии жильцов.

А на улице, у парадного, прохаживается Володя. Он читает афиши. Он караулит Люську.

Застучали по лестнице каблуки. Володя спрятался в соседнем парадном.

Оттуда, из Люськиного парадного, вышла на улицу женщина. Нет, не Люська.

Люська появилась почти сразу вслед за ней. Володя даже не успел заметить, как она выскочила из парадного; он увидел ее уже посреди улицы — Люська бежала навстречу машине с зеленым огоньком.

Он бросился было за ней, потом вдруг остановился. Он видел, как Люська садилась в такси; зеленый огонек погас, машина тронулась и умчалась.

4. НИЧЕГО НЕ СЛУЧИЛОСЬ

А в понедельник утром, ровно в половине девятого, в Радиозаводске, как всегда, открылись двери сберкассы, открылось и окошко с надписью: «Прием и выдача вкладов, операции по аккредитивам». Начался обычный, будничный день.

Люська поднимает голову — серые глаза глядят на нас из окошка.

— Следующий!

И опять:

черная фуражка, рыжие брови, глаза, нос — дальше не видно...

— Ну, что, Федя, надумал, как с машиной-то?

— Надумал,— деловито отвечает Федя.— Матери пошлю... А ты? Надумала?

— Надумала,— говорит Люська.

И опять:

шляпа, очки, седые усы — Илья Тимофеевич, мастер с четвертого участка;

Виктория Ивановна, жена главного инженера;

новые и новые лица — веселые и хмурые, дружелюбные и недоверчивые, сердитые и беззаботные.

Всё по-прежнему.

И только один человек совершенно нов и неузнаваем.

Этот человек — Люська.

Куда девался непроницаемый взор, встречавший нас в окошке!.. Теперь он светел и приветлив, и даже какая-то загадочная хитроватая улыбка притаилась в его глубинах.

— Какой чудный нейлон! — замечает Виктория Ивановна, разглядывая Люськину обнову — шарф из прозрачной ткани, с золотистыми узорами.— А отчего вы смеетесь, Люсенька? Что-нибудь интересное?

— Нет, ничего,— и лицо Люськи становится серьезным. Впрочем, ненадолго.

Когда наступает передышка и Валя снимает с Люськи ее обнову, Люська продолжает улыбаться.

Валя примеряет шарф, достает зеркальце.

— Прелесть! Откуда?

— Купила,— говорит Люська.

Валя удивлена, заинтересована, почти встревожена.

— Где?!

— Да тут у одной девчонки. Красивый, правда?

Валя смотрится в зеркальце, она нравится себе в этом шарфе.

— Мой цвет.

Она прячет зеркальце в сумку и достает оттуда письмо.

— Вот, послушай... «Появились чудные нейлоновые блузки и шарфы... а в магазине для молодоженов на проспекте Мира...»

— Валя, я тебе сейчас скажу одну вещь,— вдруг заявляет Люська.— Валя, я вчера была в Москве.

Валя смотрит на Люську с недоумением: надо же такое придумать!

— Нет, правда,— продолжает Люська.— На «ТУ-104», туда и обратно.

— Ну-ну,— добродушно-иронически замечает Валя. Она готова слушать Люськины фантазии. Даже интересно.

— А этот шарф,— говорит Люська мечтательно,— этот шарф мне подарил один знакомый... вернее, даже не совсем знакомый... мы с ним познакомились...

— На площади Революции,— шутливо угадывает Валя.

— На площади Революции,— подтверждает Люська.

— Где автоматы,— продолжает Валя.— Там продают цветы.

— Да, там продают цветы.

— Он сказал: пойдемте, девушка, погуляем... вы не торопитесь? — подхватывает Валя, уже увлеченная этой игрой.

— Я сказала: пойдемте, мне некуда торопиться...

Валя слушает с дружелюбной и снисходительной улыбкой, с любопытством, относящимся не к Люськиному рассказу, а к самой Люське: вот ведь забавная девчонка, и что ей только не взбредет в голову!

И тоже с любопытством, только уже совершенно серьезным, внимает Люськиному рассказу Мария Феоктистовна, вышедшая из своей комнаты. Люська и Валя не слышали ее шагов.

— И мы пошли,— продолжает Люська.— Как-то так разговорились, даже имени друг у друга не спросили, а уже вроде давно знакомы...

Тут только и заметила Люська Марию Феоктистовну. Запнулась на полуслове. Но было уже поздно.

— Вот так — с первым встречным? — промолвила Мария Феоктистовна в крайнем изумлении.— Даже не спрашивая фамилии!.. Да это же — что? — проходимец!

— Почему?— удивилась Люська.

— Первый встречный? Наверняка! — авторитетно воскликнула Мария Феоктистовна.— Надо совершенно потерять голову! Потерять всякую бдительность! Чему вас учили?

— Ну что вы! — улыбнулась Валя.— Она же все выдумывает.

— Хороши выдумки,— сказала Мария Феоктистовна с укором, все еще недоверчиво глядя на Люську.

И смолкла, увидев клиента.

Это был Александр Петрович. Он стоял у стены, изучая плакаты и объявления.

— Смотри! — шепнула Валя.— Сейчас опять последний рубль вытащит.

И Александр Петрович сказал, поздоровавшись:

— Можно внести на книжку? Вот, рубль.

Он взял у Люськи листочек, приготовился писать, но Люська заявила неожиданно:

— Можно не вносить. Просто сказать: здравствуй, я к тебе.

— Я к тебе,— сказал Александр Петрович.

— Ну вот. Здравствуй, Саша,— ответила Люська и улыбнулась.

— Я вчера искал тебя. Ты где была?

— Я, Саша, в Москву летала,— сказала Люська.

— Ты знаешь мой недостаток: я шуток не понимаю,— сказал Александр Петрович.

— Я не шучу,— сказала Люська.

Александр Петрович покосился на Валю и, еще раз набравшись храбрости, объявил громко:

— Я билеты достал. На семь тридцать.

— Да? Вот здорово! — обрадовалась Люська.— А какая картина?

— Новая,— сказал Александр Петрович, спрятал в карман авторучку и заторопился к выходу.

— Так вы что, условились на сегодня? — спросила Валя.

— Да, а что? — сказала Люська. И всполошилась: — Ой, Валечка, прости меня, я совсем забыла! Сколько тебе исполнилось?

— Не спрашивай! — вздохнула Валя.

— Валечка, ну как же, ведь я помнила, я вчера еще думала...

— Ты обязательно приходи. Будет разный народ. И между прочим один человек... приезжий...— многозначительно добавила Валя.

Люська заинтригована.

Но по-прежнему заинтригована и Валя:

— Скажи правду: откуда шарф?

— Я тебе правду говорю,— сказала Люська.

Посмотрела на Валю — Валю убедить невозможно.

— Брат прислал из Германии,— сказала Люська.

И сразу как-то легче стало обеим.

— Ну вот,— обрадовалась Валя.— Я сразу вижу — не наше. Прелестная вещь! И очень тебе идет, Люська.

В розетку включены три вилки. Три шнура тянутся от них в разные стороны. Три электрические бритвы заполняют комнату своим жужжанием.

Расположившись вдоль стола, установив перед собой одинаковые зеркальца, бреются трое: Саша, Павлик и еще не знакомый нам долговязый парень с длинными баками — его зовут Вадик.

Постепенно нам открывается комната мужского общежития, в которой они живут: четыре койки, четыре тумбочки, четыре «уголка», каждый из которых по-своему выражает облик и вкусы обитателя. Над койкой Вадика — маленький спасательный круг с надписью: «Неудержимый», над койкой Саши другие морские реликвии: фотография крейсера и бинокль; койка Павлика украшена расписанием уроков и портретами родственников в рамочке; четвертая койка... впрочем, она заслуживает особого рассказа, и мы к ней еще вернемся. А пока нам слышен сквозь жужжание электробритв громкий разговор.

В а д и к. Прежде всего смотрят что? Твой внешний вид!

П а в л и к. Ну это положим!

В а д и к (*с некоторой грустью*). Ты человек женатый. (*Саше.*) Я тебе точно го-

ворю. Вот смотри. (*И он показывает на четвертую койку.*) Человек всю страну объездил. Брюки — двадцать два, галстук уже не носят, вышло из моды... Нормально.

Теперь и мы можем разглядеть эту загадочную пустующую койку и то, что вокруг нее... Вверху, на плечиках,— костюм, над костюмом—шляпа. Рядом, на самодельной этажерке, и внизу, на тумбочке,— множество различных предметов: какие-то флакончики, коробки с заграничными этикетками, сверкающий золотом бритвенный прибор и, наконец, вставленная в стекло обложка польского журнала «Экран» — портрет кинозвезды, показывающей миру свои колени. Здесь каждый предмет необычен и роскошен, и весь этот мир вещей, пришедший сюда издалека, хитрым образом уместился на территории одной железной кровати и ее ближайших окрестностей. Однако я не сказал еще о самом главном предмете, по праву венчающем все остальное: это — гитара, и не простая гитара, а тоже особенная, сияющая черным лаком и голубым перламутром, шикарная гитара, царящая над койкой как символ, как воспоминание.

В а д и к. Я знаю, сам был такой. На флоте, бывало...

П а в л и к. Что — бывало?

В а д и к. Ты — женатый человек. (*Саше.*) Конечно, от внешности много зависит, но главное не это. Согласен? (*И, дав Саше подумать и согласиться, продолжает.*) Главное — подход. Бывало, сразу: «Что вы делаете вечером? Какие планы?»— «А что?» — «Вы мне нравитесь, Надя!»

П а в л и к. Сразу со второй скорости!

В а д и к. Нормально. Со второй — и на третью! «Я как увидел вас первый раз, у меня прямо...»

П а в л и к. Что?

В а д и к. Сердце. Ну и так далее. Понял?

Все трое тем временем одеваются, чистятся. Вадик повязывает Саше свой галстук. Поднял томик, упавший с Сашиной тумбочки.

В а д и к (*разглядывает книгу*). Девятнадцатый век. (*Почитал, удивился, декламирует.*) «Как знать, быть может, те мгновенья, что протекли у ног твоих, я отнимал у вдохновенья, а чем ты заменила их?!»

С этими словами Вадик исчезает, за ним уходит и Павлик. Саша один.

Спрятал книгу в тумбочку. Достал из ящика логарифмическую линейку.

Подошел к той самой, четвертой койке, к костюму, висящему рядом с гитарой. Приложил линейку к брюкам, измерил ширину.

Вернулся к столу, где разложены его брюки. Это флотские брюки-клеш. Саша собирался их гладить.

Приложил линейку. Отмерил. Взял ножнички — маленькие, других не нашлось. Повертел в руках — не годятся. Отставил ножницы. Взялся за утюг.

Саша прохаживается вдоль забора у женского общежития. Вид его независим, шаг нетороплив, руки за спиной выражают безразличие.

И он не меняет позы, когда из калитки выходит Люська. Он идет не спеша и, поравнявшись с ней, не останавливается.

— Ты понимаешь, Саша...— начинает Люська, пристроившись рядом с ним и взяв его шаг.— Саша, ты очень будешь сердиться? Ты понимаешь, у Вали сегодня день рождения... так неудобно... а у тебя уже билеты, да?

И оглядывает Сашу. Снизу вверх. От ботинок до прически.

— Смотри, какой ты сегодня!

Появилась Ираида — идет им навстречу.

— Ира! — кричит ей Люська.— Есть билеты в кино!

Ираида обрадовалась.

— Правда?

— Новая картина! — сообщает ей Люська.— Говорят, интересная.

Лицо Саши непроницаемо.

— Вы пойдите! — советует Люська.

Ираида смотрит на Сашу испытующе.

И Саша, под взглядами Люськи и Ираиды, принимает решение:

— Пойдем!

И они уходят.

И Люська видит их из окна Валиной квартиры, с третьего этажа — две фигурки, уходящие вдаль по улице.

Теперь они идут под руку, и Саша что-то говорит Ираиде, и та мотает головой, смеясь, и обоим весело...

А в комнате у Вали — шум, движенье, нарядные гости; кто-то играет на пианино. Вы, наверно, легко вообразите себе эту комнату, если я скажу, что хозяева постарались обставить ее на столичный манер и во многом им это удалось. Все новейшие принадлежности цивилизации — от телевизора «Рубин» до торшера с разноцветными колпаками, от серванта с набором бокалов до подписных изданий — представлены здесь в наилучшем виде, и, попав сюда, вы уже через минуту можете забыть, что находитесь в Радиозаводске; это, очевидно, и входило в задачу старательных хозяев. А сегодня они особенно постарались быть во всех отношениях на высоте: и стол, уставленный яствами, и телевизор «Рубин», и пианино «Ростов-Дон» — все готово доставить гостям максимум удовольствия; и вот льется музыка, мерцает телевизор, сверкают бокалы, шаркают ноги танцующих...

Человек, играющий на пианино, поворачивается к Люське, и Люська узнает старого знакомого — помните мужчину в мохнатой кепке, приходившего в сберкассу? — это он! На нем изысканный черный костюм, белые манжеты торчат из рукавов, серая бабочка изящно расположилась у горла. Он улыбается Люське.

В а л я. Вы знакомы? Это Гриша, наш новый фотограф.

И показала на портрет, висящий над пианино. С портрета ослепительно улыбалась она, Валя.

Л ю с ь к а. А как же ремонт часов?

Г р и ш а. Этот участок у вас, я считаю, обеспечен.

Л ю с ь к а. Так вы, оказывается на все руки...

Г р и ш а (*скромно*). Профессия. Бытовик-универсал.

В а л я. Ты знаешь, он и по фотографии, и парикмахер, и все, что хочешь. И даже музыкант!

Г р и ш а (*скромно*). Удовлетворяем потребности.

Между тем, гости уже рассаживаются; садятся и Гриша с Люськой — он галантно предлагает ей стул... Сейчас мы имеем возможность поближе разглядеть гостей. В большинстве это люди уже не совсем молодые. Мы узнаём среди них Викторию Ива-

новну, жену главного инженера, а вот рядом — ее муж, представительный седой человек в толстых очках. Другие нам не знакомы; судя по всему, это тоже инженеры, может быть, среди них кто-то из врачей, кто-то из торговых деятелей, и наверняка здесь представлено также искусство в лице руководителя драмкружка, а может, и самого директора Дворца культуры...

Женщины, как известно, любят праздники. И если вы присмотритесь к Вале, нарядной, раскрасневшейся от суеты, вы поймете, как счастлива она сегодня. Муж ее, Кошелев, хлопочет вокруг стола, обносит гостей закусками; сам он уже успел пропустить стопку-другую, он весел, но деловит, как и подобает гостеприимному хозяину.

— Мужчины, за вами тост! — напоминает Валя.

— Позвольте! Разрешите! — отзывается сразу несколько голосов.

— За нашу очаровательную хозяйку! — провозглашает главный инженер.

— Валечка, будь счастлива! — вторит Виктория Ивановна.

— Валентина Васильевна! — поднимается Гриша...

Словом, происходит все то, что происходит обычно на подобных торжествах, и я думаю, что могу опустить подробности и перейти прямо к той минуте, когда за столом, после некоторого затишья, возникает связный разговор.

— Как вам наш Радиозаводск? — спрашивает у Гриши Виктория Ивановна.

Вопрос этот как бы заранее предполагает просьбу о снисхождении. И Гриша отвечает корректно:

— Ну, как вам сказать, я ведь объездил много таких городов. Новые города — это моя стихия. Братск, Ангарск, Волжский, Качканар... И должен вам сказать, что ваш город оставляет самое благоприятное впечатление. Ну, разумеется, после Москвы, после Киева... я-то сам киевлянин...

— Вы киевлянин? — восклицает полная женщина на другом конце стола. На лице ее — изумление и восторг.— Где вы там жили?

— На Владимирской.

— Рядом с нами! — с восторгом заявляет полная женщина.— Мы на Льва Толстого! Ты слышишь, Петя? — и она теребит мужа, занятого в это время паштетом из селедки.— Конечно, после Киева...— замечает она многозначительно...

— А нам после Краснодара...— подхватывает другая полная женщина.

И тут, задетые за живое, заговорили все разом:

— А нам после Ленинграда...

— А мы с мужем горьковчане...

— После Москвы...

— А у нас в Брянске...

— Что Брянск! Вот у нас в Мелитополе...

— В Горьком, между прочим, четыре театра...

— Нет, я считаю себя москвичкой,— вздохнула Валя.— После Москвы...

— А у нас в Радиозаводске... — сказала Люська, и это было так неожиданно, что все замолчали.— У нас в Радиозаводске,— повторила Люська,— один недостаток. Никто себя не считает здешним. Только и слышишь: Москва, Киев, Ленинград... Никто не скажет: я здешний, радиозаводский... Даже обидно — сами его строили...

Гости по-разному реагировали на Люськину тираду. А Гриша, наверно, чтобы сгладить неловкость, провозгласил:

— Есть предложение— за Радиозаводск!



И всем опять стало весело.

И пошло своим чередом шумливое, многоголосое, недружное застолье, подробности которого можно не описывать — они всем известны; разве что одну подробность, один тихий разговор в этом шумном хоре стоит заметить и подслушать.

В а л я. Ты, Люська, какая-то странная. Что-то с тобой происходит.

Л ю с ь к а. Происходит

Они встали из-за стола; гости танцуют; Люська рассматривает «Советский экран» — целая стопка журналов лежит на пианино; и там же, на пианино, на аккуратных подставочках,— две фотографии: известная киноактриса и известный киноактер — тот самый, Люськин знакомый. Он улыбается. Он улыбается ей, Люське, словно говоря ей: а помните, тогда, в самолете... И Люська помнит, она берет в руки карточку и отвечает актеру понимающей улыбкой.

В а л я. Он здесь молодой.

Л ю с ь к а (*вдруг обиделась за артиста*). А он и не старый. Просто лицо утомленное.

Гриша, играющий на пианино, услышал этот разговор и счел своим долгом вмешаться.

Г р и ш а. Что, Колька? Ему... я вам сейчас скажу... Мне тридцать семь, ему, значит, тридцать три... Пьют здорово, черти. Оттого и утомленные.

О д и н и з г о с т е й (*после седьмой рюмки*). Пьют!

Л ю с ь к а. Ну вот, скажете! Он совсем не пьющий. Вы думаете, это что, легкая работа? Вечно куда-то ездить, не спать...

И, возмущенная, она даже отошла от пианино.

В а л я. Слушай, а может, ты и правда в Москву летала?

Л ю с ь к а. А что? Это же так просто. Это наши деды — где родился, там и помер и ничего не видел...

В а л я. Гм, ну и что ты там видела, в Москве?

Л ю с ь к а. Улицы. Красную площадь.

В а л я. Ну, хорошо, скажи мне: а в каком магазине есть фонтан?

Л ю с ь к а. Фонтан? В магазине?

В а л я. Да. В магазине. В ГУМе. Ну, так. А на ярмарке ты была?

Л ю с ь к а. На какой ярмарке?

В а л я. Как называется стадион, где ярмарка?

Л ю с ь к а. Лужники?

В а л я. А какое туда метро? (*Люська молчит.*) А где новый кинотеатр, самый большой? А какие афиши по городу? (*Молчит Люська, не знает.*) Ну, хорошо, а что ты купила в Москве? Вот этот шарфик — и все? Гм...

Наступает пауза. Валя испытующе смотрит на Люську, словно взвешивая, что же получается в итоге этого экзамена. И, взвесив, заключает твердо:

— Что же ты врешь, Люська?!..

Люська посрамлена. Но и сама Валя лишилась покоя: этот экзамен разгорячил ее воображение, ей вдруг смертельно захотелось в Москву, и она мчится в другой угол комнаты, к мужу.

— Кошелев, я хочу в Москву! Ты слышишь, Кошелев?

Майор играет в карты. Он поднимает глаза на Валю, смотрит на нее невозмутимо, как человек, давно ко всему привыкший, и продолжает играть.

— Ты меня слышишь? — повторяет Валя и теребит карты в руках у майора.— Я хочу в Москву.

— Слышу, слышу,— откликается майор.

— Я хочу в Москву. Мне надоело. Я хочу, чтоб в жизни были события.

— Ах, Валечка,— философски замечает Гриша,—жизнь всегда состоит из событий.

— У Марии Феоктистовны сын женился,— продолжает Валя.— Не спросил ее и женился. Событие! Люська выиграла по лотерейному билету — событие. Мне надоели наши события, я хочу настоящей жизни! Кошелев!

— Пас! — сказал Кошелев, обращаясь к партнеру.

Гриша играет на пианино. Беззвучно мерцает телевизор — кто-то смотрит передачу. Сверкают бокалы, шаркают ноги танцующих. А где-то в углу, отведя от всех Валю, взяв ее нежно за плечи, шепчет, шепчет ей Люська:

— Ну что ты, Валюша? Ну, не надо так! Мы с тобой вместе поедем. Прямо в эту субботу. Возьмем и смотаемся. Деньги есть. Я все равно полечу. Мы с ним условились, понимаешь? В десять утра. Ты только никому не говори. Может, я даже совсем не вернусь, может, у меня такая судьба. Никто не знает своей судьбы. Мы вот полетим вместе и всё решим. Прямо в эту субботу, ладно?

Автор. Этот уголок города был когда-то уголком тайги. Теперь он называется «парк культуры и отдыха». Для этого здесь, во-первых, поставили ограду — я думаю, больше для красоты, потому что вход все равно свободный, козы по городу не разгуливают,— от кого же ограда? Видно, для красоты... Во-вторых, вырубили часть деревьев и вместо них посадили саженцы... Ну и, в-третьих, конечно, разбили газоны, поставили павильончики из фанеры и, как полагается, надписи: «Цветов не рвать», «По траве не ходить». Мне очень жалко, что нельзя ходить по траве, и все-таки я люблю наш парк — его таежную сырую прохладу, его деревья, которым сто лет...

Высокие кедры и лиственницы молча стоят у скамеек, напоминая о вечности. А на скамейках сидят парочки. Скамеек не хватает, поэтому на каждой сидят по две пары— сидят по краям, на расстоянии друг от друга...

Автор. Я иногда думаю: если б эти деревья умели слышать... какие потрясающие истории, какие великие тайные слова узнали бы они от людей! Видите пару: он склонился над ней, он шепчет ей что-то, она смотрит в землю. Вот вскинула на него глаза... О чем они?.. Постойте! Слышите?..

Шепот, становящийся все громче.

Он. Я ему говорю: вы, Иван Федотыч, смóтрите бюрократически. Шире надо смотреть!

Она. А он что?

Он. Ничего. Премию, говорит, дали тебе — чего ты еще хочешь? Я ему говорю: не надо мне вашей премии...



А в т о р. Нет, это что-то не то. Разговор на производственную тему...

Мы подходим к другому краю скамейки. Парочка сидит в позе, выражающей предельную нежность.

Шепот.

А в т о р. Ничего не слышно.

И тут как бы включается усилитель. Тот же шепот становится громче, мы различаем слова.

О н а (*задушевно*). Ну вот, смотри, год потерял, теперь тебе еще за седьмой класс осталось...

А в т о р. Это уже другая тема...

На соседней скамейке парочка молчит. Подойдем поближе.

Она положила голову ему на плечо. Молчат.

А в т о р. Молчат... Не будем им мешать.

Четвертая парочка:

О н а. Вообще-то неплохая картина. Есть, конечно, отдельные недостатки, но в целом — ничего. Отображает.

О н. «Отображает». А ты, по-моему, даже плакала.

О н а. Ну да!

О н. Точно. Я видел.

О н а. Ну и плохо. Значит, пессимизм. Почему они не поженились?

О н. Она его разлюбила.

О н а. Вот видишь. Выходит, что все кругом несчастные.

О н. Но мы-то с тобой не несчастные!

О н а. Это мы с тобой. А люди посмотрят этот фильм и тоже начнут бросать друг друга...

А в т о р. Тут целая дискуссия. Пойдем дальше.

Следующая пара нам знакома. Это Павлик и Вера.

О н а. Здесь комнату дадут.

О н. Ну и что?

О н а. А там опять все сначала.

Он обнял ее, привлек к себе.

О н а (*не отстраняясь*). Неудобно. Смотрят.

О н. Чего неудобно? Мы расписаны.

О н а. Все равно неудобно. Сиди смирно.

О н. Пойдем, хочешь?

О н а. Нет.

О н. Пойдем.

О н а. Не надо.

Он все-таки поднимает ее. Уходят вдаль по аллее.

Мы возвращаемся к третьей паре — к тем, что молчали. Они сидят в прежней позе — ее голова на плече юноши.

Автор. А эти все молчат?

Нет, заговорили наконец. Мы слышим их тихие голоса.

Он. Письмо получил от Сергея. В аспирантуре уже.

Она. Ну и ладно.

Он. Я тоже мог — в аспирантуру.

Она. Ты правильно сделал.

Он. Правильно — да. Его ругали, что ехать отказался, даже фельетон был в газете. А меня похвалили. Но он через три года — кандидат наук, а я...

Она. А ты не думай о награде. Почему за все должна быть награда?..

Автор. И здесь дискуссия. Что с вами, товарищи? Прямо как сговорились! Где ваши великие вечные слова? Где они, ваши признанья, уверенья, упреки — язык любви, старый, как мир?.. Может, это он и есть?.. Постойте, кажется, сеанс кончился...

Смолкла музыка, до сих пор отдаленно звучавшая. По аллее повалил народ. Вспыхивают огоньки папирос.

Вот и Саша с Ираидой.

Саша. Зря она его не полюбила.

Ира. А по-моему, он эгоист.

Саша. А по-моему, она. Ты видишь, он любит музыку.

Ира. Ну и что?

Саша. Я вообще считаю, если б все люди любили музыку, не было б никогда подлости. Вот при коммунизме так и будет.

Ира. А у кого нет слуха?

Саша. Все равно.

Ира. А тайны у людей будут при коммунизме?

Саша (*определенно*). Не будет никаких тайн.

Подошли к женскому общежитию. Вдоль забора, как всегда, томятся парочки. Саша увидел Вадика — тот стоял с девушкой. В обнимку — как и все остальные. Здесь все стояли в обнимку.

Ира. Вы так интересно рассказываете.

Саша. Говори мне «ты». «Саша, ты». Не на работе же.

Ира. Саша, ты. Хочешь, постоим?

Тем самым они тоже как бы превращались в парочку, и Саше вдруг стало не по себе.

Но он поймал ободряющий взгляд Вадика и произнес решительно:

— Какие у вас планы на завтра, на вечер?

Ира (*лукаво*). А что?

Саша. Ты мне нравишься!

Ира. Чем же я вам нравлюсь?

Саша. Я тебя когда первый раз увидел, у меня прямо...

Ира. Сердце забилось!.. Интересно. Еще что-нибудь мне скажи.

Но запас «второй скорости» уже иссяк, и Саша молчал. Он покосился на Вадика — тот стоял непринужденно, не замечая никого, рука его покоилась на плече девушки, голова склонилась к ее голове. Они пели вполголоса: «Мы с тобой два берега у одной реки».

— А вы правда стихи сочиняете? — вдруг спросила Ира.

С а ш а (*небрежно*). Еще чего!

И р а. Жалко. Я думала, сочиняете. Как влюбленный. Вы больше не влюблены в Люську?

С а ш а. Да ну, ерунда!

И р а. Так, значит, я вам нравлюсь? Ну обнимите меня. Да вы не бойтесь. Мужчина должен быть смелым!

В глазах ее — вызов. И Саша не очень уверенно кладет руку ей на плечо.

— Вот так,— говорит Ираида и прижимается к нему крепче, крепче.— Не надо бояться. Я тоже — как увидела вас, я подумала: вот парень. Оказывается, так... ерунда. Слова-то у вас чужие. Вы их что, одалживаете?

И, высвободившись, уходит, посылая Саше привет рукой.

Когда Саша возвращается к себе в комнату, здесь уже все в сборе: только что явился Вадик, пришел и Павлуша; владелец нарядной гитары тоже занял свое место. Он лежит поверх одеяла в роскошной полосатой пижаме, с сигаретой во рту — отдыхает.

Это уже знакомый нам универсал-бытовик Гриша. Его солидная внешность и шикарные предметы, которые его окружают, как-то не вписываются в эту обстановку — есть люди, созданные для дорогих отелей, но что поделаешь, иногда и им приходится довольствоваться койкой в мужском общежитии, и, вероятно, они страдают от этого.

Появление Саши заставило всех троих поднять головы.

Они смотрели на него с ожиданием, словно Саша должен был принести какие-то важные новости.

А Саша молчал.

— Ну? — спросил Вадик, и на лице его недвусмысленно выразилось, каких новостей ждал он от Саши.— Ну, выкладывай!

— Чего тебе выкладывать? — уклончиво проговорил Саша.

— Он еще спрашивает! —возмутился Вадик.— Тут, можно сказать, переживаешь за него... Ну?

И Саша ответил небрежно, с нагловатой ухмылкой:

— Порядок.

Уж очень хотелось выглядеть настоящим мужчиной.

Люська выбежала из сберкассы на улицу. Идет мелкий дождь. Люська смотрит на небо. Небо в тяжелых тучах.

А в т о р. Что-то странное творится с погодой. То дождь, то солнце, то опять дождь. А сегодня... сегодня суббота... Люське лететь... летают ли самолеты в такую погоду?

Люська увидела на улице знакомых девчат, помахала им рукой.

А между тем дождь прошел, Люська стоит уже в лучах солнца. Подняла голову, и — что за чудо — никаких туч, разбежались все тучи, открыв глубокую синеву неба.

А в т о р. Старые люди утверждают, что все это атомная энергия виновата—от нее такая неустойчивость в погоде... Это, конечно, совсем не научное объяснение, но кто его знает...

Люська снова посмотрела вверх и — что за наваждение — опять тучи! Словно кто-то на небе переставляет декорацию.

Люська возвращается к себе в сберкассу.

Л ю с ь к а. Нет, по-моему, самолеты летают в любую погоду. У кого бы узнать?.. Валя, ладно, черт с ним, поехали!

В а л я. Ты с ума сошла. Куда я поеду?!

Л ю с ь к а. Мы же с тобой решили.

В а л я. Ну как же так — вдруг взять и сорваться! Не собралась, ничего...

Л ю с ь к а. А ничего и не надо. Подумаешь, на один день.

В а л я. А на один день нет смысла.

Л ю с ь к а. Есть, есть смысл! Валя, если ты из-за денег, так ты не беспокойся...

В а л я. Мне завтра, Люсенька, за город ехать, участок выбирать... Ах, Люсенька, мне так все надоело!.. И эта дача!..

Л ю с ь к а. Так брось ты ее!

В а л я. А с другой стороны, действительно, участок дают — лес, река, — ну как не взять, если дают?..

В сберкассе появился посетитель. И, как всегда в такой момент, за спиной у Люськи и Вали оказывается Мария Феоктистовна.

— Девушки, обслужите клиента.

Клиент — это наш старый знакомый, Илья Тимофеевич,— не спеша подходит к окошку.

— Здравствуйте, девушки.

Л ю с ь к а. Что, опять дождь?

И л ь я Т и м о ф е е в и ч. Да не поймешь. Издевательство, а не погода. Это все известно почему.

Л ю с ь к а. Почему?

И л ь я Т и м о ф е е в и ч (*оглянувшись, нет ли кого поблизости, заговорщицким шепотом*). Атомная энергия, вот почему. В старое время такого не было.

Л ю с ь к а. Опять вносите, Илья Тимофеевич?

И л ь я Т и м о ф е е в и ч. Ну как же, дочка? На черный день. Вот на пенсию ухожу.

Л ю с ь к а. Вы же совсем еще не старый.

И л ь я Т и м о ф е е в и ч (*польщен*). Ну что ты, дочка, у меня уж годы. Конечно, как говорится, здоровье еще позволяет...

Л ю с ь к а. А тогда зачем же на пенсию?

И л ь я Т и м о ф е е в и ч. Ну как, если дают! Дают — бери.

Илья Тимофеевич уходит, задав Люське задачу, над которой она мучительно думает.

Л ю с ь к а. А можно не брать, если дают?

В а л я. Ах, Люська, это все философия.

Л ю с ь к а. А можно влюбиться с одного взгляда?

Валя пожимает плечами. Есть вопросы, на которые даже Валя не может ответить.

Л ю с ь к а. Валя, а может, не ехать?

С улицы доносится барабанная дробь града. Люська подбегает к окну.

— Град...

Валя смотрит на нее задумчиво.

— Все равно ведь поедешь.

И Люська задумчиво кивает в ответ.

— Товарищи пассажиры, прошу внимания, наш самолет типа «ТУ-104» выполняет рейс ноль-семнадцатый, аэропорт назначения — Москва — Внуково. Летим на высоте восемь тысяч метров, температура за бортом минус пятьдесят два градуса...

Люська заглядывает в иллюминатор самолета, даже трогает пальцами стекло, словно хочет убедиться, что за стеклом такой мороз... Девушка-стюардесса, стоящая в дверях салона, продолжает монотонно:

— По всем интересующим вас вопросам просьба обращаться к бортпроводникам, кнопка вызова находится справа и слева от вас по борту самолета...

Люська нашла кнопку.

— Ввиду задержки вылета прибудем в Москву в десять часов пятнадцать минут. Благодарю за внимание,— сказала стюардесса с легким поклоном.

Люська нажала кнопку.

Стюардесса (*подходит*). Слушаю вас.

Люська. А раньше... не может быть, что он раньше прилетит?

Стюардесса (*громко, для всех*). Полетное время — три часа.

Люська. А говорят — самый надежный...

Стюардесса (*профессионально*). По независящим причинам. Москва была закрыта от ноля до пяти, понятно?

Люська вздохнула.

— Что, опаздываешь? — спросила стюардесса.

Теперь она впервые смотрела на Люську, Люська — на нее, они были похожи друг на друга.

Люська. Опаздываю.

Стюардесса. Бывает. Позавчера в Тбилиси шесть часов сидели, Ташкент погоды не давал.

Люська. В Тбилиси? Здорово! Красивый город!

Стюардесса. Да ничего. Яблоки — сорок копеек....

Люська. И все время летаете?

Стюардесса. Всю дорогу. (*Прочла неподдельный интерес на лице Люськи.*) У тебя образование — сколько?

Люська. Техникум.

Стюардесса. Техникум годится. Нужно десять классов. Тебя б, наверно, взяли. Ты — симпатичная... Только прическу надо... (*И показала на свои по-модному взбитые волосы.*)

Люська. Мне так больше идет.

Стюардесса. В командировку, что ли?

Люська. Да.

Стюардесса. Это видно. Тут большинство командировочные. Есть — в отпуск едут. Разный народ.

Люська. Отовсюду!

Стюардесса. Так знакомиться — хуже нет. Не знаешь человека.

Женский голос позвал:

— Люся!

— Иду! — откликнулась стюардесса.— Смотри, если хочешь, можно устроиться на курсы. Будешь летать.

Люська. Ага. А почему ты говоришь — нельзя знакомиться?

Стюардесса. Сегодня он здесь, завтра нет. Второй раз, смотришь, не пришел. Поняла?

Люська озадачена. Неужели правда?

— А вообще ничего работа,— как бы успокаивая ее, сказала стюардесса.— Привыкаешь. За день полета — два выходных.

— Удобно и выгодно,— сказала Люська.

Было утро, солнце сияло вовсю, но в самолете все спали; не появлялась больше и стюардесса. Люська осторожно отодвинула рукав у дремавшего рядом с ней старичка — хотела посмотреть на часы. Старичок зашевелился во сне, отдернул руку. Люська переждала немного и повторила свой маневр. Часы показывали девять. Люська опустила рукав и тут увидела, что старик проснулся, смотрит на нее с любопытством.

— Девять,— объявила ему Люська, словно он спрашивал ее, который час.

И вздохнула. Самолет опаздывал.

5. ВТОРОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ

Люська на площади у аэровокзала. Длинная очередь на такси.

Побежала обратно.

У здания вокзала выстроились черные блестящие «ЗИЛы» и «Чайки». Подбежала к одной из этих машин, открыла тяжелую дверцу.

— Доброе утро!

Молоденький военный, сидящий за рулем, обернулся, смотрит удивленно.

— Доброе утро!

— Эта машина скоро поедет?

— Скоро.

— А сколько у вас пассажиров?

— Один.

Этого объяснения оказывается вполне достаточно, чтобы Люська спокойно и решительно забралась в машину, на заднее сиденье. И в этот момент — она еще не успела захлопнуть дверцу — перед нею предстал тот, кого, очевидно, и ожидала эта машина. То был высокий пожилой человек в военной форме, с большими звездами маршала на золотых погонах. Шедший рядом с ним офицер, предупредительно забежав вперед, открыл переднюю дверцу машины. И тогда они оба заметили Люську.

— Вам к центру? — спросила Люська.

— Да,— сказал маршал.

— Мне тоже,— сказала Люська.— Мне на площадь Революции.

— Может, вам удобнее на такси? — спросил маршал.

— Конечно, удобнее,— согласилась Люська.— Только там очередь.

— Ну, тогда поехали, — сказал маршал, слегка удивившись.

Офицер захлопнул за ним дверцу. Машина тронулась.

Люська через плечо маршала взглянула на щиток автомобиля. Часы показывали десять.

— Скажите, пожалуйста, вы генерал? — спросила Люська.

— Вроде.

— А кто?

— Маршал.

— Маршал? — переспросила Люська.— Я никогда не видела. Только в кино. А скажите, вот у меня брат в Берлине, старший сержант, их что, осенью отпустят, кто отслужил?

— Постараемся,— пообещал маршал.

— Постарайтесь,— попросила его Люська. И вздохнула.— А вы читали, что заявил Аденауэр?

— Читал, — сказал маршал и тоже вздохнул.

Мчится машина.

Люська ещё раз, привстав, поглядела на щиток. Стрелка спидометра показывает восемьдесят. На часах — десять.

— Они у вас что, стоят? — спросила Люська.

— Да, вероятно, — сказал маршал. И шофер тут же подкрутил часы — теперь на них без четверти одиннадцать.

— А быстрее она не едет? — деликатно спросила Люська.

— А вам нужно быстрее? — спросил маршал.

— Да,— призналась Люська.

— Ну раз нужно, придется прибавить,— согласился маршал.

Мчится машина. Мчится Люська — устремившись вперед, сдерживая дыхание.

А в т о р. Скорей, скорей, товарищ водитель! Неужели вы не догадываетесь? Человек на площади Революции последний раз смотрит на часы, пока мы с вами тут тянемся за этим самосвалом...

Шофер, изловчившись, обходит самосвал.

У шофера молодое веселое лицо. Он ведет машину легко, как бы между прочим, спокойно и небрежно. Это не он, а Люська зорко следит за дорогой, обходит машины, тормозит и вновь прибавляет ходу, всем напряженным существом своим слившись с машиной, с дорогой, со скоростью. Это не он, а Люська устает от гонки и наконец переводит дух, остановившись у цели.

Часы показывают одиннадцать часов пятнадцать минут.

Площадь Революции. У телефонных будок, среди цветов и мороженого, как всегда, ждут друг друга приезжие и влюбленные. Кто-то кого-то дождался — ушли вместе. Кто-то не дождался — ушел один. Все как обычно. Сменилась только реклама кино.

Люська прошлась раз-другой мимо цветов, мимо мороженого, мимо приезжих и влюбленных, заглянула в телефонные будки. Вдруг мелькнуло в потоке выходящих из метро что-то знакомое — не то похожий плащ, не то берет, не то само лицо... Бросилась Люська — нет, ничего похожего. И лицо другое, и плащ, и даже берет не черный, а серый...

Стала в нерешительности.

А в т о р. Чего же ты ждешь, Люська? Четверть двенадцатого. Он, наверно, постоял до одиннадцати и ушел — ну сколько можно стоять...

Но Люська уже не ждет. Она бежит по площади. И исчезает в тоннеле. И появляется где-то уже на Неглинной. И потом на Петровке. Свернула в переулок, остановилась.

А в т о р. Нет, это не здесь. Это было где-то напротив парикмахерской. Высокий такой подъезд. Внутри автомат...

Люська идет, всматривается в незнакомые дома, ищет.

Вывеска парикмахерской. Большой серый дом напротив. Он весь, сверху донизу, в лесах. Ремонт.

Остановилась Люська.

А в т о р. Нет, не похоже. Был нормальный дом, никаких лесов.

Постояла, пошла дальше. Забрела в парадное, тут же вышла — не здесь.

Вернулась к дому в лесах. Еще парадное. Вошла нерешительно. В парадном красят. Старик-маляр водит кистью по стене.

А в т о р. Здесь!

Телефон-автомат. Стена, испещренная записями. Какие-то имена, буквы и цифры, цифры — номера телефонов. Целая телефонная книга на желтой стене. И уже приближается к ней, равнодушно и неумолимо, кисть маляра, уже наплывает на нее, застилая все кругом, густая свежая краска.

Вдруг, осознав происходящее, Люська кричит маляру:

— Подождите!

Застыла кисть на стене. Ручейками потекла краска. Обернулся старик-маляр.

— Подождите! — просит Люська и, оттеснив его от автомата, лихорадочно ищет, ищет среди путаницы номеров и имен тот, необходимый ей номер, записанный сверху.

Сверху — надпись: «Катя». И цифры рядом.

И еще какое-то имя. Неразборчиво.

А чуть пониже...

И Люська читает запись чуть пониже. И уже достает из сумочки монету. И набирает номер.

Рядом терпеливо ждет, покуривает маляр.

— «Турист»! — отзывается женский голос в трубке.

Люська не поняла. Отвела трубку от уха, посмотрела на нее удивленно. В трубке раздались частые гудки.

Люська звонит снова. Снова тот же голос:

— «Турист»!

— Какой турист? — спрашивает Люська.

— Гостиница. Вы куда звоните?

— Мне Соболькова. Кто это говорит?

— Гостиница, четвертый этаж. Вам дежурную?

— Какая гостиница? — все еще недоумевает Люська.

— «Турист».

Гостиница «Турист». Есть и такая в Москве — надо ехать вторым троллейбусом к выставке... Если вы не иностранец и не делегат важного совещания, если вы просто командировочный или просто приезжий, лучше всего сразу же ехать сюда, не тратя попусту время на поиски номера в «Москве» или «Украине». Здесь, в «Туристе», вы мо-

жете без труда получить койку в комнате на четыре человека. Здесь нет колонн из мрамора и не бог весть какие удобства, но к вашим услугам буфет, телевизор, кипяток круглые сутки, комплекты «Огонька», шахматы и домино. Вечером, если вы не пошли во МХАТ, вы можете сыграть партию-другую с соседями по этажу; в воскресенье, если вам не нужно с утра мчаться в ГУМ, можно хорошо выспаться и снова «забить козла» — партнеры всегда найдутся...

Вот в такое место и приводит Люську телефонный номер, записанный на стене в парадном. Четвертый этаж. Гостиная, где в этот час уже гремит телевизор, стучат костяшки домино. Стол с телефоном в начале коридора. Строгая женщина, оторвавшись от телевизора, направляется к столу.

— Вам кого, девушка?

— Соболькова,— отвечает Люська, почему-то краснея.

— Это из какой комнаты?

— Не знаю. Вот по этому телефону.

— Собольков... Собольков...— Женщина листает пухлую книжку.— Да, правильно. Владимир Павлович...

— Владимир Павлович,— подтверждает Люська.

— Да. Был такой. Выбыл сегодня в девять пятнадцать.

— Уехал, уехал,— свидетельствует оказавшийся рядом мужчина в пижаме, с чайником в руке.— Это из нашей комнаты, из двадцать шестой. У него отпуск кончился.

Люська стоит, ничего не понимая.

— Разве он не москвич?

— Нет, девушка, москвичи не живут в гостиницах,— с каким-то ласковым сочувствием объясняет женщина и снова открывает свою пухлую книгу.— Ваш знакомый... как вы сказали? Собольков?... Собольков Владимир Павлович... город Ангарск, Иркутской области... место работы — стройуправление номер четыре, должность — бригадир.

На проспекте Мира, между Рижским вокзалом и Колхозной площадью, не доезжая одной остановки до метро «Ботанический сад», троллейбус номер второй останавливается у высокого здания с витринами на первом этаже, с вывеской, которая нам уже знакома:

«Салон для новобрачных».

Люська увидела вывеску из окна троллейбуса и успела выскочить на остановке. Она стремительно вошла в магазин, смешалась с толпой и вынырнула у знакомого ей прилавка. Девушка-продавец, та же, что и в прошлое воскресенье, держала в руках странное сооружение из упругой сетки, которое и было, как вы догадываетесь, важнейшей деталью современного туалета — той самой нижней юбкой, что способна сделать нарядной любую женщину.

Девушка показывала ее одному из покупателей, мужчине, и поскольку тот, по всей вероятности, не был еще в курсе дела, она вертела ее перед ним, прикладывала к своей талии, демонстрировала со всех сторон, пока мужчина не произнес с видом человека, решающегося на смелый поступок:

— Беру!

Люська подождала, пока девушка обратит на нее внимание, и сказала ей:

— Здравствуйте!

— Здравствуйте,— на всякий случай ответила девушка, не узнав Люську.— Вам тоже — нижнюю юбку?

— Да, пожалуйста,— с чрезвычайной любезностью попросила Люська и, получив чек, направилась к кассе.

Только тут Люське пришло в голову заглянуть в сумочку и подсчитать свои богатства. Она извлекла оттуда, вслед за носовым платком и зеркальцем, рубли и трешки, комсомольский билет, в котором лежал билет на самолет. Больше в сумочке ничего не было.

Люська аккуратно сложила все свои деньги, выскребла мелочь и принялась за подсчеты.

А в т о р. Что, Люська? Промотала свое состояние? Ну-ка, посмотри хорошенько!

Люська порылась в карманах пальто, нашла еще трешку и еще рубль, добавила их к остальным деньгам.

Потом сунула все это обратно в сумочку и вышла из магазина.

Стоял яркий майский день, люди шли по улице уже в одних костюмах, и Люська сняла и взяла на руку плащ. Стоял яркий, веселый день, вокруг, как ни в чем не бывало, бурлил воскресный город — неслись машины, сновали пешеходы, у всех, у всех были свои неотложные дела, заботы, планы, и, наверно, лишь один человек на всем проспекте Мира шел по тротуару без всякой цели, глядя на свое отражение в витринах, читая вывески и останавливаясь у афиш. В театре имени Ермоловой назначалась премьера. Государственный академический Большой театр объявлял репертуар на декаду. В цирке выступала группа дрессированных медведей. В Политехническом музее намечалась лекция: «Изотопы и их применение». Государственная Третьяковская галерея сообщала, что залы ее открыты для обозрения ежедневно, кроме понедельника, от 10 утра до 8 вечера... Все это было интересно, и все это не имело уже никакого отношения к ней, Люське.

На небольшом аккуратном стенде, оклеенном объявлениями, Люська прочла о том, что заводу железобетонных конструкций требуются арматурщики, а тресту столовых —опытный бухгалтер; кто-то зычными буквами сообщал: «Учу играть на скрипке», кто-то менял Ленинград на Москву, кто-то продавал мотоцикл в хорошем состоянии. «Меняю... меняю»,— взывали голубые бумажки. А затесавшийся среди них белый листок сообщал авторитетно: «Подготовка в вуз. Там же уроки машинописи десятипальцевым способом».

И все это опять-таки не имело никакого отношения к Люське.

И тогда, как в сказке, подплыл к ней длинный зеленый троллейбус, остановился, распахнул двери, словно специально приглашая ее, Люську. Люська стояла и смотрела на двери — они не закрывались. Они ждали. И Люська поднялась на подножку, и тогда двери сразу захлопнулись, троллейбус тронулся.

Он вез Люську в волшебный мир, в страну ее детских мечтаний.

В этой стране— она лежала так близко, до нее можно было доехать на троллейбусе, — в этой сказочной стране человек открывал для себя первозданный мир, населенный зверями, наполненный голосами птиц и шелестом трав.

Здесь барахтались в воде, ныряли и резвились белые медведи.

И многоликая праздничная толпа смотрела на них с балюстрады.

Это был Московский зоопарк.

Упоенно облизывая мороженое, забыв обо всем на свете, Люська шла вдоль вольеров и клеток, знакомясь с их обитателями, читая надписи с названиями неведомых стран.

Ей подмигнул и протянул свой хобот слон.

Меланхолично взглянул на нее лев. Ему было скучно. Он зевнул и отвернулся.

Высунулась из воды фантастическая морда бегемота.

Застыл, глядя на Люську, огромный удав.

Насторожился олень.

Брезгливо поморщился тигр.

Жираф, лениво обгладывая ветку, покосился на Люську и продолжал свою трапезу.

Маленькая вертлявая обезьяна, с аппетитом причмокивая, ела апельсин.

Люське тоже захотелось апельсина, и она прошла к буфетной стойке, на ходу роясь в сумочке.

У стойки под тентом сидела за столиком веселая компания мужчин. Они пили пиво. Высокий крепкого сложения человек лет сорока тащил от стойки к столику полную охапку бутылок.

Люська взглянула на этого человека — он был ей знаком. Это был тот, из Магадана, человек, обремененный деньгами.

— Здравствуйте,— сказала ему Люська.— Вы еще не уехали на курорт?

Человек посмотрел на нее рассеянно, не узнал.

— А,— произнес он,— здравствуйте. Нет, не уехал. Может, составите нам компанию?

Люська засмеялась и, взяв со стойки свой кулек с апельсинами, пошла дальше.

У выхода, возле самых ворот, почтенного вида старичок, сидя за столиком, продавал лотерейные билеты. Он держал их веером, как карты, он раскладывал из них пасьянс, и вид его был серьезен и загадочен. Время от времени он вращал рукой прозрачную вертушку, в которой тоже были билеты, и меланхолично обращался к публике:

— Остались только счастливые билеты, всего тридцать копеек. Не проходите мимо.

А рядом продавали воздушные шары. Красные, зеленые, фиолетовые, голубые, они покачивались в воздухе разноцветным облаком, готовые улететь на небо, и тощий мужчина, державший в кулаке их туго натянутые нити, казалось, вот-вот выпустит их или сам оторвется от земли.

В другом кулаке мужчина держал деньги.

Люська протянула ему монетку и взяла ниточку. Над головой у нее затрепетал голубой шар.

Он так рвался в воздух, он так натягивал ниточку, что Люська сначала крепко зажала ее в пальцах, а потом вдруг отпустила, разжала пальцы — ниточка медленно пошла вверх.

— Держи, улетит! — сказал мужчина.

Но Люська уже смотрела ввысь. Шар плыл над улицей, над проводами, над крышами. Он улетал.

И тогда Люська открыла свою сумочку, выскребла все серебро, сунула в кулак мужчине, а из другого кулака освободила еще одну ниточку. И еще одну. И еще, и еще.

Красный, зеленый, голубой, фиолетовый — шары один за другим взмывали в воздух и уносились над крышами.

Тощий мужчина смотрел ошалело.

А Люська брала ниточку за ниточкой, пока совсем не расцепила державшие их сильные пальцы. И теперь, уже ни о чем не думая, смотрела вверх, в синее небо, где плыли, все уменьшаясь и исчезая, ее шары...

6. ПОНЕДЕЛЬНИК

Саша идет по ночному городу.

Где-то еще светятся огни — не спят.

Одинокая фигура маячит вдали. Фигура шатается. Выпил человек.

Он стоит, покачиваясь, у разрисованного щита «Крокодил идет по городу». На щите изображен пьяный с огромной бутылкой. Он смотрит на загулявшего парня. И тот смотрит на него. Так они смотрят друг на друга.

А Саша проходит мимо.

Он идет по спящему городу в первых лучах рассвета, в мирном шуршанье дождя.

И далекая, где-то когда-то слышанная мелодия плывет ему навстречу.

Вот и конец города — помните это место? «Гастроном», и за ним сразу — тайга. Этот дом — мы видели его недостроенным — уже поднялся на высоту своих трех этажей, а край города передвинулся дальше: вон туда, где сейчас башенный кран.

Саша остановился, оглядел стройку, зачем-то потрогал стены и пошел дальше.

Кончились улицы, он идет по тайге, по ровному полю и опять по тайге — маленький смешной человек среди высоких деревьев и вечных звезд.

Плывет далекая мелодия над спящей землей, над дождем, над поездом, мчащимся навстречу рассвету.

Приехала Люська.

Поезд постоял и тронулся, пробежав огнями по станционным постройкам, по вывеске с надписью «308-й километр», по лицам Люськи и Саши.

— Ты? — удивилась Люська.

— Я,— сказал Саша и протянул Люське резиновые сапоги.— Дождь.

— Где? — спросила Люська и поглядела на небо. Оно давно уже стало светлым, и на нем не было ни единого облачка.

Они побрели по дороге — в сторону от станции, к тайге, к городу, который все еще спал.

Он был прекрасен в этот час, когда они вошли на его первую улицу. Тайга обступила его; радуга перекинулась через него, как ворота, и он входил в них, и шел, и шел, весь в свежей краске рассвета.

— Тебе в какую смену? — вдруг спросила Люська.

— В первую. А что?

— Ну, зачем же ты?! — рассердилась Люська.— Не спать всю ночь. Какой смысл?

— Никакого смысла, — согласился Саша.

Люська посмотрела на него удивленно и ничего не сказала. Дальше они шли молча. Город встречал их первыми утренними голосами: пролетели птицы, простучали чьи-то шаги, прошуршали шины — это вышел на работу труженик «Хлеб», за ним,

как всегда, «Молоко», за «Молоком» — «Варенье и джем полезны всем». Солнце забралось на верхушки деревьев. Начинался день.

А в т о р. И в понедельник утром, ровно в половине девятого, как всегда, открылось окошко сберкассы. И, собственно, ничего не изменилось... да и что могло измениться за два воскресенья!..

...Ничего не изменилось. Люська и Валя сидят на своих местах. И наш старый знакомый, ремесленник Федя, степенно отходит от Люськиного окошка.

А у окошка появляется новый клиент, и Люська встречает его с удивленьем.

— Иннокентий Петрович! Вы вернулись?

— Нет, Люсенька, я не вернулся, дело в том, что я еще не уезжал,— как бы сознавая свою вину и оправдываясь, объясняет Иннокентий Петрович.

— Я вас хотела спросить,— говорит Люська.— Правда, что будут вместо нас вычислительные машины?

Иннокентий Петрович, кажется, нисколько не удивился столь неожиданному вопросу.

— Ну что ж,— сказал он, — вообще-то в принципе это вполне возможно. Современные кибернетические системы позволяют программировать задачи любого порядка.

— Жаль,— замечает Люська, прощаясь с Иннокентием Петровичем.— А кому же вы будете говорить «до свидания»?

Иннокентий Петрович попрощался. А у Люськиного окошка — новый клиент... Впрочем, это не клиент, это майор Кошелев. Он бодро спрашивает у Люськи:

— Что нового в столице?

— Что нового! — с усмешкой повторяет Валя.— Я ей говорила: бери шубу!

— Слушайте, Алексей Петрович,— вдруг вспомнила, оживилась Люська,— а вы знаете: стиль эпохи — новый!

— Как ты говоришь? — не понял майор.

— Стиль эпохи, я говорю. Дачи-то нынче вышли из моды. Никто не строит. Остановили.

— Закон, что ли?

— Насчет закона не знаю. Стиль. Все переехали в город. А дачи — под детские ясли. Точно, точно!

Знакомый голос за спиной:

— Обслужите клиентов.

На пороге появились Люськины подруги — Ираида, Эллочка и тетя Феня. Они прямо с работы — в комбинезонах. Они пришли сообщить Люське важную новость.

— Люська, тебе нужны часики? Вот, посмотри! — схватив за руку Эллочку, Ираида показывает Люське часы. — Только что, в универмаге! Беги скорей!

Люська и Валя рассматривают Эллочкину покупку.

— Под золото, сорок два рубля,— говорит Валя.— Беги!

Но Люська не торопится.

— Да нет, я, пожалуй, подожду с часами.

Эта реплика вызывает всеобщее разочарование.

— Она их, девочки, в кубышке держит! — заявляет Ираида.

— В сберкассе,— ехидно поправляет Эллочка.

И тут самая старшая, тетя Феня, сообщает другую важную новость:

— Ой, Люся, а нас только что в кино снимали!

— Правда, честное слово! — подтверждает Эллочка.— Специально оператор приезжал. Только нашу бригаду.

— А что за оператор? — спросила Люська, и голос ее слегка дрогнул.

— Из Москвы! — с гордостью сказала Эллочка.— И ты представляешь, даже переодеться не дал, прямо в чем есть, непричесанные, ужас!

— Интересно,— заметила Люська.

Но что-то уже тревожило ее.

Она быстро собрала со стола бумаги, захлопнула окошко и направилась к двери.

— Там с двух перерыв, ты скорей! — сказала Эллочка, взглянув на свои часики.

— Бери круглые! — крикнула вслед Валя.

А Люська бежала в гостиницу.

Почему-то именно здесь решила она искать кинооператора, хотя в этот час мало кто из приезжих, обитавших в гостинице, мог оказаться на месте.

Гостиница помещалась в обыкновенном жилом доме, занимая в нем первые два этажа и отличаясь единственно тем, что внизу, в первой комнате при входе, была открыта настежь дверь, стоял стол и сидевшая за столом женщина оглядывала входящих.

— Тут кинооператор приехал,— объяснила ей Люська.

— В шестнадцатой,— сказала женщина. — Второй этаж, направо.

Шестнадцатая комната была открыта.

— Войдите, — отозвался на стук мужской голос.

Люська вошла и с удивлением огляделась: комната была пуста. Посредине стоял стол, покрытый простыней, на столе — графин и чернильница, рядом — стулья, диван, над ним — картина в золоченой раме. И только обернувшись и увидев кровать, мимо которой она прошла, Люська поняла, в чем дело: у кровати сидел на корточках человек; голова и туловище его были закрыты одеялом и обложены подушками, он что-то делал, копошился под одеялом, и, когда наконец освободился и встал, в руках у него были кассеты, он перезаряжал их — не знаю, поняла ли это Люська.

Она смотрела на него с испугом. Человеку было лет за пятьдесят, это был пожилой, усталый человек, привыкший к командировкам, гостиницам, к разным городам и разным людям. И, наверно, поэтому он не удивился Люське и сказал ей просто, как будто знал ее давным-давно:

— Садитесь, девушка, я вас слушаю.

— Это вы? — спросила Люська.

— Я,— уверенно отвечал кинооператор.

— Вы снимали в шестой бригаде?

— Это где? Это у Александра Петровича? Я.

Больше Люське не о чем было спрашивать, и тогда спрашивать стал кинооператор.

— А вы что, из этой бригады?

— Нет, не совсем, — сказала Люська.

— По комсомольской путевке приехали?

— Да, конечно.

— После десятилетки?

— После техникума.



— Продолжаете образование?

— Собираюсь.

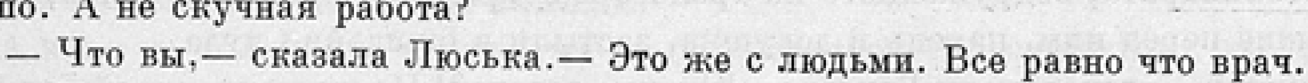
— Хорошо! — похвалил кинооператор.— Очень хорошо. Давайте-ка я запишу вашу фамилию, и мы обязательно встретимся. Снимем вас в рабочем комбинезоне у бетономешалки.

— Я не на бетоне работаю,— робко проговорила Люська.

— Неважно.

— Я в сберкассе,— сказала Люська и почему-то покраснела.

— В сберкассе? — переспросил оператор и отставил карандаш, вдруг потеряв всякий интерес к Люське.— Ну что ж, хорошо. А не скучная работа?



— Что вы,— сказала Люська.— Это же с людьми. Все равно что врач.

— Понятно,— сказал кинооператор.— Кстати, до которого часа у вас там?

— Приходите, успеете,— сказала Люська.

— Ну, спасибо,— сказал оператор.

Он, кажется ничуть не удивился ни внезапному приходу, ни столь же внезапному уходу Люськи. Наверно, он немало повидал на своем веку и перестал удивляться.

Теперь Люська мчалась по городу. Он таков, этот город, что как бы ты ни спешил, ни опаздывал, ты непременно остановишься — кому-то помашешь рукой, с кем-то перемолвишься словом, куда-то заглянешь по дороге: кругом — знакомые.

Сначала Люську окликнули какие-то ребята, и она замедлила шаг и крикнула одному из них:

— Заходи, Леша! Чего тебя не видно?

Потом она встретила ремесленника Федю.

Потом промчалась девушка-почтальон с толстой сумкой на багажнике велосипеда.

— Маруся, мне там ничего?

И Маруся, как все на свете почтальоны, ответила ободряюще:

— Пишут!

Потом — Илью Тимофеевича. Он медленно прохаживался по тротуару, он никуда не спешил, и Люська, остановившись, сказала ему:

— В универмаге часики появились. Круглые, под золото, сорок два рубля.

Илья Тимофеевич воззрился на нее с крайним удивлением.

— Купите,— сказала Люська, — сделайте кому-нибудь подарок.

И убежала, оставив Илью Тимофеевича в недоумении.

Остановилась еще раз. У недостроенного дома, где работал со своей бригадой Александр Петрович. Над домом медленно поворачивалась стрела башенного крана, опускался трос с панелью, а из пустых окон второго этажа глядели Люськины подружки-штукатуры: они уже заметили ее и махали ей.

— Люська! Давай к нам!

— Принимаете? — закричала им Люська, но в это время раздался командирский басок Александра Петровича.

Он стоял вверху, на стропилах. Это был другой, еще не знакомый нам Александр Петрович, со строгой морщинкой на лбу, не расположенный ни к шуткам, ни вообще к разговорам. Он кричал там вверху — Люська слышала его голос:

— Соловьева, давайте раствор! Белоглазова, где ты там? Живей, живей, ножками, ножками!

Он тоже заметил Люську и помахал ей рукой. Он спешил, он был весь в нетерпенье.

— Ну что вы там? — крикнул он снова, и девушки мгновенно исчезли за окнами.

В том же недостроенном доме, в первом этаже, уже размещалось новое учреждение. Его вывески и витрины обещали прохожему срочный ремонт часов и авторучек, столь же срочное фото, а также пошив мужского и дамского платья из материала заказчика.

Здесь царил Гриша. Элегантный, торжественный, он стоял, как маг, у большого ящика-фотоаппарата, водруженного на треноге и покрытого черной материей, и люди, сидевшие перед ним, парень и девушка, застыли в ожидании чуда.

— Минутку,— говорил им Гриша.— Юноша, веселей! Не вижу здоровой улыбки! Так. Девушка, не забывайте, что вы в кадре. Так. Еще один дубль! Готово!

Окончив таинство, Гриша подошел к Люське.

— Устал,— пожаловался он ей.— Не пойму этих людей: почему они так любят фотографироваться...

— Гриша, вы, кажется, были в Ангарске,— сказала Люська.

— Ну как же, родной город! — обрадовался Гриша. —А что такое?

Люська помедлила, словно хотела еще что-то спросить и не решалась.

— А долго туда письма идут? — спросила она наконец.

— Смотря откуда. Из Москвы простое — на седьмой день, авиа — на третий, из Киева — на четвертый, из Сочи — на пятый. Отсюда — тоже что-нибудь дня четыре.

— Так долго! — сказала Люська.

И взглянула на витрину, где были выставлены часы — множество разнообразных часов от монументальных настенных с боем до маленьких ручных. Все они показывали по-разному приблизительно верное время между тремя и половиной четвертого.

— Какие из них верные? — спросила Люська. И, спохватившись, убежала.



На наших глазах снова происходит превращение: улица становится людной, темнеет небо, зажигаются огни.

А в т о р. Нет, сегодня не суббота, сегодня еще только понедельник, это у нас каждый вечер. Он долго гуляет, он поздно ложится спать, наш город...

Люська и Саша приближаются к женскому общежитию. Здесь, у забора, как

всегда, томятся парочки. Правда, есть одна новая деталь в этой привычной картине: кто-то выломал доски в заборе, здесь теперь зияет отверстие, и те, кто посмелей, уже пользуются этим.

А в т о р. Смотрите, кто-то уже нашел выход... Давай, давай, поскорей, смотри— вот она идет, будет тебе сейчас!

Парень успевает пролезть за ограду. А комендантша грозно останавливается у отверстия, потом обходит стоящих вдоль забора, как обходят строй,— испытующим командирским взором вглядываясь в лица.

— Кто это сделал?!

Молчат парочки.

— Я спрашиваю: кто это сделал и на предмет чего?

А парочкам словно и дела нет до этого ужасного происшествия — они заняты собой.

— Ну, хорошо,— грозно предупреждает комендантша. И уходит.

А парочки заняты собой. Парочки шепчутся и целуются и говорят друг другу какие-то слова, которых мы не слышим.

А в т о р. Смотрите, и женатые люди тоже иной раз шепчутся у забора. В чем дело? Почему такие серьезные лица?

В е р а. Ты рад?

П а в л и к. Ну, конечно.

В е р а. Не видно.

П а в л и к. Что мне, танцевать прикажешь?

В е р а. Хоть улыбнуться.

И Павлик, наверно, улыбается, но нам не видно этого в темноте.

В е р а. Ты не бойся, Павлик, все будет хорошо. И комнату нам дадут, теперь-то уж должны...

А Саша и Люська молчат. Саша прислушался. Чей-то знакомый голос.

Знакомый голос и знакомые слова. Стихи. Кто же это читает стихи?

А в т о р. Что-то знакомое.

Это Вадик. Он стоит в обнимку с девушкой — голова к голове. И то, что он ей нашептывает, действительно похоже на стихи.

— Как знать, — шепчет Вадик,— быть может, те мгновенья, что протекли у ног твоих, я отнимал у вдохновенья, а чем ты заменила их?..

Наконец заговорил и Саша.

С а ш а. Послушай, Люся, это все чепуха насчет Иры, ты не думай...

Л ю с ь к а (*великодушно*). Ладно. Не буду думать.

С а ш а. Я вообще хочу тебе сказать: давай мы с тобой распишемся. Ты не отвечай, ты послушай, я тебе сейчас всю свою жизнь расскажу.

Л ю с ь к а. Не надо, Саша.

С а ш а. Что, не рассказывать?

Л ю с ь к а. Нет. Знаешь, лучше нам не расписываться.

С а ш а. Почему?

Л ю с ь к а. Для этого же надо любить.

С а ш а (*после паузы*). Понятно.

Л ю с ь к а. Ты знаешь, Саша, ведь в жизни еще столько должно случиться. Ты чувствуешь?

Она смотрит на него нежно и виновато. И как раз в это время появляется снова игуменья-комендантша, а за ней идет мужчина с двумя большими досками на плече. Невзирая на поздний час, комендантша решила заделать дыру в заборе. Есть вещи, не терпящие отлагательства.

— А ну, пропустите! — командует она.— А ну, помоги!.. Вот сюда!..

Парочки посторонились, и мужчина с досками начал свою работу.

Знакомая комната в женском общежитии. Знакомая картина: девушки улеглись, но еще не спят, еще не сказана та последняя, самая последняя фраза, за которой наступает тишина...

Высунулась из-под одеяла голова в марсианских трубочках.

— Ты спишь, Люська?

На соседней койке высунулась другая голова.

— Сплю. А что?

И зашептались.

Ира. Люська, а ты кому-нибудь завидуешь?

Люська. Нет.

Ира. А Вале? Смотри, какая счастливая.

Люська. Раньше завидовала.

Ира. А теперь?

Люська. Теперь — нет. Я ведь все могу. Если захотеть.

Снова пауза. Нет, это еще не та, самая последняя фраза, после которой наступает тишина.

Ира. Люська, а вдруг — как тетя Феня? Тридцать восемь лет, а всё в общежитии?

Молчание.

Ира. Ты спишь, Люська?

И, не дождавшись ответа, голова в марсианских трубочках исчезает под одеялом.

Автор. Спокойной ночи, девушки, спите, вам ведь рано вставать, спокойной ночи...

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Н. КОЛЕСНИКОВА

На перекрестке фронтовых дорог

Мне хотелось сделать фильм «без штучек» — в доброй старой классической манере. О войне надо говорить просто — так, как это было, — сказал о своей новой картине «На семи ветрах» * режиссер Станислав Ростоцкий.

Сколько раз видели мы на экране войну — героизм войны, беды войны. Через выстраданную верность показал войну Михаил Калатозов; сквозь кристально чистую призму юной души — Григорий Чухрай; мужественное русское сердце, истерзанное и все-таки живое, стойкое и доброе увидели мы в «Судьбе человека»; из исковерканной ненавистью к злу души мальчишки родилось «Иваново детство», из острого столкновения необычной ситуации и резко очерченных характеров — искра «Мира входящему»...

И вот снова художник, бывший двадцать лет назад не режиссером, а гвардии рядовым, говорит нам с экрана о войне.

В доме, будто нарочно вставшем на перекрестке дорог, открытом всем фронтовым ветрам, авторы сценария А. Галич и С. Ростоцкий поселили свою героиню Светлану. Вокруг нее — война, с боями, передышками, смертями и победами...

Образ этой девушки — удача фильма. Светлана в исполнении студентки ВГИКа Ларисы Лужиной действительно проста, безыскусственна. Для нее и мужество, и верность, и долг, и даже смерть — все незамутнено, ясно, все вокруг как бы выверено чистейшим камертоном ее собственной души. Особенность русского характера — невозмутимость, твердость духа—угадывается за спокойствием и простотой Светланы: все ветры вынесет и не дрогнет. Так задумана Светлана в сценарии, такой поставлена в центр всех показанных в фильме событий.

То, что происходит и свершается рядом с девушкой в доме «на семи ветрах», порой граничит с чудом. Может ли на войне чудо быть правдой — самой неприукрашенной, непридуманной? Да, утверждают авторы. Каждый бывший на фронте вспомнит сколько угодно чудес о неожиданных и, наоборот, долго ожидаемых встречах, поворотах и экспромтах судьбы. Все может быть, когда тысячи нитей человеческих жизней так сплетены и перепутаны.

Светлана ждет своего Игоря, который ушел воевать, оставив ей лаконичную записку: «Возьму Берлин — вернусь». Для нее совершенно ясно, что ждать нужно именно здесь, на этом месте, в его доме. Конечно, это будет чудом, если и дом уцелеет, и она уцелеет — ее не подхватит ни один из ветров, — и Игорь вернется живой и здоровый именно в этот дом... Но так оно и случается—в финальном кадре в знак возвращения любимого счастливо переливаются за дверью три коротких и один длинный звонок. Это — главное чудо.

На протяжении всего фильма рассыпаны еще и другие чудеса. Письмо Светланы к Игорю попадает к солдатам, ожидающим смертного боя. И девушка сама читает его вслух всем этим, кем-то так же любимым людям. Еще одно чудо: от отчаянного крика Светланы улетает прочь фашистский стервятник, намеревавшийся разбомбить госпиталь...

Словом, много чудесных сцеплений и обстоятельств держат сюжет и движут его от завязки к финалу. Эти сцепления сделаны сценаристами с мастерством, но без той непринужденности, которая позволила бы их не заметить. Удалось ли режиссеру придать жизненную убедительность этой литературной сделанности? От характера его рассказа в основном зависит наша вера в то, что все было именно так, не иначе.

Помимо «первой скрипки» — Светланы— в фильме много других героев. Но, к сожалению, не все они появились на экране в своем неповторимом облике.

Старший лейтенант Васильев с хмурыми, тяжелыми бровями, с безжалостной, как кажется по-

* Сценарий А. Галича, С. Ростоцкого. Постановка С. Ростоцкого. Оператор В. Шумский. Художник С. Серебренников. Композитор К. Молчанов. Звукооператор Н. Озорнов. Киностудия имени М. Горького, 1962.

началу, грубостью, в конце новеллы предстает заботливо-мягким человеком. На воина, живущего ради яростного, насмерть сопротивления, падают лучи светлого образа героини. Артисту В. Заманскому удалось передать это.

Курносая медсестра Муська (актриса Л. Савченко) тоже является в начале иной, чем к концу фильма. Все нипочем этой Муське: «однова живем, девочки». А расстаемся мы с ней, полной достоинства, глубоко любящей. Словно что-то доброе, душевное, заложенное в девушке природой, прояснилось под ярким лучом...

А вот в новелле о редакции армейской газеты такого внутреннего открытия человека не произошло, хотя есть и в ней герои, в которых, очевидно, должна была также неожиданно проявиться «истина».

Светланиного света не хватило, чтобы помочь главному герою редакции — красавцу репортеру капитану Суздалеву заставить нас поверить в свое благородство и искренность. Суздалев в исполнении В. Тихонова банален. Авторы сценария старательно подготавливают эффект его появления на экране репликами друзей. Но, не давая затем в распоряжение артиста конкретного жизненного материала, ставят его в явно невыгодное положение. Как ни выигрышна по неожиданности сцена, в которой Суздалев впервые предстает перед главной героиней, как ни придаются ему атрибуты «завлекательности», персонаж остается безнадежно «голубым».

Очевидно, и В. Тихонов не почувствовал в Суздалеве ни романтических красок, ни «неотразимой» лихости, за которыми должны были бы скрываться человеческая глубина и сердце настоящего журналиста. Обаятельная улыбка — вот все, что дарит актер зрителям.

Плохо помог артисту и режиссер. Некоторые сцены с участием Суздалева — лирическая песенка сидящего за роялем героя, объяснение со Светланой — напоминают слащавые рождественские открытки из архива прошлого...

Жизненной достоверности не хватает Долли Максимовне (С. Пилявская) и редактору газеты Петерсону (М. Трояновский), он в фильме подчеркнуто мягок, чуток и слишком похож на того доброго сказочного деда-мороза, которого в шутку дарят своему начальнику сослуживцы.

Нарочитость — вот что порой врывается в картину, лишая киноповествование необходимой естественности. Там же, где С. Ростоцкий верен простоте, о которой он говорил, в картине рождаются удачи. Прекрасно решен эпизод свадьбы Муськи. Просто? Да, действительно, ни одной «штучки». Но с каким уважением к женщине, полюбившей солдата-инвалида, поставлен этот эпизод (хотя хочется упрекнуть сценаристов за довольно выспренную и косноязычную речь, которую они вложили в уста Муськи). Сколько здесь подлинной человечности!

Пожалуй, лучшая сцена в фильме — это сцена внезапно затихшего боя, прерванного немецкой радиопередачей.

Треск пулеметной очереди вдруг обрывается тишиной. Замирают от этой внезапности бойцы, вслушиваются... А откуда-то со стороны вражеских траншей вдруг доносится трогательно знакомая, простенькая мелодия, какую услышишь, проходя летним вечером городской окраиной. И негромкий женский голос повторяет печально и нежно: «Ваня, Ванечка... Не стреляй... Жить хочется... Любить хочется...»

Трудный эпизод. Легко в нем сфальшивить — впасть в сентимент или, наоборот, развязно отмахнуться от фашистской психологической атаки. Но режиссер здесь твердо стоит на занятом рубеже: напряженность момента неожиданно легко снимается смехом Светланы: «Ведь это не женщина — это пластинка»...

С той же свежестью и мужественным лиризмом снята сцена, в которой солдаты читают письма «с гражданки». Камера оператора В. Шумского скользит по лицам, открывая нам улыбки, светлый блеск глаз... Сердечное тепло, хранимое маленькими смятыми треугольниками, согревает и этих людей и нелепую, разбитую комнату дома, где тоже когда-то был мир, а сейчас идет бой.

Во всех этих эпизодах сила образов вырастает будто сама собой, из мысли и чувства авторов, без видимых усилий режиссера, оператора и художника. Рассказанному веришь. Тем явственнее просчет режиссера в кадрах, где он изменяет собственному стилю.

Хирург склоняется над раненым. Напряженнейшие секунды борьбы за человеческую жизнь — и наконец врач с облегчением поднимает голову: всё! Но отдыхать не время — «следующий!» Еще одно тело распластано на операционном столе. Потом снова: «следующий!»

«На семи ветрах». Л. Лужина — Светлана



Все, что происходит в операционной, сурово, но правдиво. И вдруг в кадре со склоненной фигурой женщины-врача появляется поле боя, где один за другим падают подкошенные пулями солдаты. «Следующий» ... Все новые и новые «пациенты» падают наземь.

Помимо того, что эта двойная экспозиция врывается в эпизод неорганичным, чужеродным элементом, она и по смыслу воспринимается не так, как, вероятно, хотелось бы авторам. В картине, которая возникает перед мысленным взором утомленного врача, нет ни любви к человеку, ни жалости. Вид падающих фигур только вызывает ассоциации с каким-то безжалостным конвейером смерти.

Но если это наименее удачное в фильме место как нельзя лучше подтверждает необходимость для художника быть верным избранным принципам, то лучшие эпизоды картины говорят о том, что режиссерский почерк С. Ростоцкого может быть и свеж и эмоционален. «Добрая, старая манера», жертвующая эффектными ракурсами и монтажными стыками, не обветшает, если идет от искреннего стремления художника быть лучше понятым в самом современном: раздумьях о людях, которые ему дороги.

И все-таки от режиссера таких фильмов, как «Земля и люди», «Дело было в Пенькове», мы ожидали большего. В его рассказе не хватает мужественной и естественной интонации человека, который сам прошел сквозь огонь войны и захотел показать войну на экране такой, какой он видел ее собственными глазами. К сожалению, Ростоцкому не везде удалось преодолеть литературную заданность многих положений сценария и добиться той самой простоты, к которой он стремился.



«На семи ветрах»

С. РОЗЕН

Как развести огонь?

В одной из своих статей Г. Козинцев образно написал о причинах многих творческих неудач. Вот его слова:

«В поваренной книге объяснено, как изготовить какой-либо суп. Мясо и овощи кладутся в воду, кастрюля ставится на огонь, добавляют приправы. Повар пробует «на вкус». После кипячения суп готов.

Сопоставляя эту работу с трудом в искусстве, можно сказать, что в обоих случаях съедобная пища получается лишь в итоге кипячения. Отдельно усвоенные знания, как и сырые продукты, не переходят в новое качество без стадии крутого кипячения.

...Молодому режиссеру была известна, говоря языком фабрики-кухни, номенклатура продуктов и норма их выхода. Он только не знал, как развести огонь, на котором все это должно закипеть...»

По-моему, было бы правильно эту совершенно справедливую мысль Г. Козинцева распространить и на некоторых авторов сценариев. Говоря о фильме «Увольнение на берег» *, так поступить нетрудно— сценарист и режиссер в данном случае совмещены в одном лице. Неудачу потерпел бесспорно способный и интересный молодой кинематографист Феликс Миронер.

Почему?

Прежде всего определим свое отношение к основной мысли сценария, положенного в основу фильма. Она не сложна, но удивительно приятна и понятна каждому человеку: посмотрите окрест себя, хочет сказать автор, и вы увидите, какие хорошие, чистые

* Сценарий и постановка Ф. Миронера. Оператор Ю. Зубов. Художник Н. Маркин. Композитор К. Молчанов. Звукооператор В. Беляров. «Мосфильм», 1962.

люди вас окружают, они всегда придут на помощь, если только потребуется! Может ли вызвать хоть тень сомнения такая благородная мысль, такой гуманный порыв художника? Здесь наши сердца вместе с автором. И быть может, именно потому, что идея произведения хороша, просчеты в ее драматургическом выражении вызывают сильное разочарование.

Человек попал в беду. На сей раз это не стихийное бедствие, не болезнь, не безответная любовь. Просто у хорошей и честной девушки-почтальона пропали деньги, триста рублей. Ей грозят неприятности. Но встретившиеся на пути люди, иногда незнакомые, «чужие», выручили.

Нас не смущают малые масштабы нависшей над героиней «грозы» (Цвейг писал: «Когда незначительная, заурядная, даже несколько простоватая Эжени Гранде под угрожающим взором своего скупого отца кладет любимому кузену Шарлю лишний кусок сахара в его кофе, она проявляет ровно столько же мужества, как Наполеон, когда со знаменем в руках он несется по Аркольскому мосту»). Ведь и небольшие события могут многое раскрыть в людях...

Но помогла ли автору история с пропавшими деньгами близко познакомить нас с облюбованными им героями, показать их жизнь?

Фильм состоит из серии эпизодов-происшествий с двумя основными персонажами — Николаем и Женей. Мне представляется необходимым воскресить эти эпизоды в памяти, посмотреть, что происходит в каждой из крохотных новелл. Это важно для того, чтобы понять главную причину творческой осечки.

Впервые получивший увольнительную на берег молодой матрос Николай Валежников должен выполнить поручение товарища, оставленного за провинность на корабле. Ему предстоит встретить Женю, приятельницу этого товарища, передать ей привет, преподнести букет цветов. Отыскав девушку, Николай случайно узнает о происшедшей неприятности. Добрый и отзывчивый парень не может оставить человека в беде. Целый день он пытается помочь Жене собрать необходимую сумму.

События развиваются так.

Николай помогает демобилизованному моряку втащить в квартиру новый шкаф. От денег за работу он отказывается, зато просит взаймы и получает двадцать пять рублей для Жени. Моряк — хороший парень.

Студенты вечернего техникума связи без колебания отдают собранные на пиршество по случаю окончания сессии тридцать восемь рублей в «фонд» Жени. Участников предстоящего банкета мы близко не узнали, но поняли — все они добрые ребята.

Николай и Женя едут к школьной подруге за город. Та обзавелась шикарной дачей, стала рабом многочисленных вещей. Ее муж одалживать денег не хочет. Но дачники, снявшие на лето комнату, как раз в этот момент приносят задаток. Подруге неудобно, и она предлагает сто рублей. Женя, по совету Николая, от таких денег отказывается. От плохих людей они денег не берут.

Николай звонит по телефону к себе на родину, в Горловку, и просит мать выслать деньги на имя Жени. Мать интересуется, кем приходится девушка ее сыну. В ответ на реплику: «Никто. Просто один человек. Никакого отношения...», — она обещает выполнить просьбу сына. Мы не видели матери Николая, но по ее поступку сразу догадываемся — она отзывчивая женщина.

В клубе моряков, куда к вечеру попадают герои, краснофлотцы танцуют со своими подругами. Происходит большой, почти целиком мимический эпизод, в котором Николай, переходя от одного матроса к другому, рассказывает о случившемся и собирает деньги, часы, портсигары для Жени. «Активисты» — товарищи Николая — помогают ему. Ведь и они отличные парни!

Еще в начале фильма Николай совершенно резонно предлагал Жене попросить денег у родителей. Но она наотрез отказалась, так как не хотела быть обязанной отчиму, к которому плохо относится («он въедливый, как смола»). По первым эпизодам в квартире у Жени трудно определить, права девушка или нет. Но вот поздно вечером Женя и Николай возвращаются домой. Отчим взволнован — принесли повестку из милиции. Приходится выкладывать все начистоту. Отчим потрясен. Нет, не пропажей денег. А тем, что Женя скрыла происшедшее, не обратилась к нему за помощью. Оказывается, отчим тоже превосходный человек.

И наконец Женя с Николаем в милиции. Приятный, молодой офицер, несколько «поманежив» Женю (он должен удостовериться, что именно она потеряла деньги), вручает ей всю сумму. Какой-то незнакомый гражданин нашел пропажу и передал ее в милицию. Конечно же, и он безукоризненно честен и порядочен.

Пересказывая фабулу сценария, я опустил, что второй «пружиной» перечисленных эпизодов является появившееся взаимное чувство у Жени и Николая. Именно здесь, возможно, таился подлинный конфликт: ведь Женя — подруга товарища. Но автор и не думает усложнять событий, он спешит к «счастливому концу». Оказывается, что Женя дружила с плохим парнем, совсем не с тем, который дал поручение Николаю. Произошла ошибка. Женя свободна, и Николай может запросто назначить ей свидание на следующее воскресенье... Добродетель (в буквальном смысле этого слова!) торжествует. Автор сторицей уплатил Николаю за потраченный на доброе дело выходной.

Приключения двух молодых людей, связанные с поисками денег, ни на йоту не вызывают сомнения в их достоверности. Очевидно, в жизни все именно так или примерно так и произошло бы. Но в том, как рассказана эта история, столько нарочитости, что она становится, вопреки желанию автора, «святочной», «рождественской» побасенкой.

Задавшись благородной целью показать хороших людей и видя это хорошее в отзывчивости к неприятностям ближнего, Миронер избрал такое драматургическое развитие сценария, которое должно убедить зрителя в мысли автора многократным повторением одного и того же.

Тезис — кругом хорошие люди — однообразно подтверждается в каждом последующем эпизоде, по сути дела, как две капли воды похожем на предшествующий. Перед нами словно разворачивают сантиметр — любое деление равно предыдущему. Их может быть больше или меньше — единственным ограничением является метраж фильма. И каждое «деление» (читай — эпизод), служит подтверждением одной и той же (единственной!) мысли, на которой держится вся конструкция.

Как это похоже не прием опытного докладчика — высказав ту или иную мысль, для большей убедительности он стремится проиллюстрировать ее примером. Но сценарий не доклад, не лекция, искусство получается в итоге «крутого кипячения»...

А где оно здесь? В чем оно?

Поищем ответ в персонажах фильма — ведь хорошо известно, что не фабула произведения, а человеческий характер способен по-настоящему выразить авторскую мысль.

Кто же наши новые знакомые, населяющие «Увольнение на берег»?

Прежде всего главные герои — Женя и Николай. Это очень приятные, милые, добрые ребята. Женя хочет быть самостоятельной, она женственна и мила, не лишена чувства собственного достоинства. Актриса А. Шенгелая старается подчеркнуть эти качества героини и порой небезуспешно. Обаятелен на экране и артист Л. Прыгунов, исполнитель роли Николая. Играя по воле сценария в каждом эпизоде примерно одни и те же качества своего персонажа, он отыскал возможности для того, чтобы как-то «расцветить» образ. В итоге перед нами не служебная драматургическая функция, а живой человек, о котором мы узнали не так уж много, но с которым хочется встретиться снова при более благоприятных обстоятельствах...

А другие герои? Лакмусовой бумажкой, определяющей их качества, являются все те же деньги: бывший матрос — не отказал в помощи, студенты — тоже, моряки в клубе — тем более, отчим, если бы его попросили, тоже пошел бы навстречу.



«Увольнение на берег». Л. Прыгунов — Николай, А. Шенгелая — Женя

А школьная подруга, ее муж и жена бывшего матроса — люди плохие, они не сочувствуют другим... Что еще скажешь про тех, кто действует в фильме? Пожалуй, ничего. Персонажи мелькнули как некие условные знаки, носители добра и зла, говорящие деревянным языком символы. Они понадобились автору для изложения по порядку материала, а не во имя рождения образов, эмоционально воздействующих на зрителя.

Вспоминается бородатый солдат из «Чапаева» — за ним стоял целый класс, или инвалид из «Баллады о солдате», олицетворявший судьбы многих и многих людей. И казалось несущественным, что образы эти очерчены скупо, одной-двумя чертами и отпущено им в картинах совсем немного места. В сценарий Миронера люди, окружающие героев, пришли не из реального мира, дающего жизнь искусству, а из надуманных реминисценций. Персонажи не имеют характеров, они лишены биографий, не вызывают ни ассоциаций, ни сравнений, не претендуют на обобщения. Просмотрев подлинное произведение искусства, зрители удивляются: как здорово автор подметил то-то и то-то. Фильм «Увольнение на берег» удивлять не будет, зрителям останется принимать к сведению давно изведанное.

Как-то Вл. И. Немирович-Данченко сказал: «...Доходчиво, искренне, но ни на вершок не выше подорожного столба». Уж очень подходят эти слова к

«Увольнению на берег». Режиссер Миронер в чем-то сражается со сценаристом Миронером: он пытается «дотягивать», «обогащать», иногда добивается успеха, но... в конечном счете, не поднимается выше сценария — через голову не перепрыгнешь.

Чудесная атмосфера южного города (в этом немалая заслуга оператора Ю. Зубова, хорошо снявшего картину), занятные находки (человек, вылезающий из автомата для воды, цепь за забором, двигающаяся параллельно Николаю, и другие) — «актив» режиссера. И, может быть, если бы в основе фильма был другой, более значительный сценарий, не пришлось бы писать эти строки, испытывая чувство досады...

Феликс Миронер на этот раз не сумел «развести огонь».

Очень жаль!

В. РАЗУМНЫЙ

Характер против схемы

Сейчас много говорят о сюжетостроении современного фильма, о новых принципах драматической организации кинопроизведений. Стимул этих разговоров — не только внутреннее обогащение киноискусства, его выразительных возможностей, но и принципиальное изменение реальных конфликтов, которые отражает, осваивает кинематограф. Коммунистическое строительство, становление нового человека и новых человеческих отношений вызвали к жизни невиданные и художественно неизведанные коллизии и ситуации. Постижение их — серьезная задача для мастеров нашего кино.

Но не утратили своей актуальности и знакомые конфликты, порожденные столкновением двух миров. Крушение старого частнособственнического мира и утверждение новых человеческих ценностей в процессе борьбы с ним дают благодатные возможности для рассказа о человеке наших дней.

Реализовать эти возможности попытались создатели нового литовского фильма «Чужие» *. Избранная ими ситуация предельно остра (и, заметим, проверена на эстетическую «добротность» опытом мировой драматургии): «отцы» и «дети», олицетворяющие мировоззрение разных социальных лагерей. В мир девятнадцатилетней Ирены, в мир светлой и чистой молодости вторглось неожиданное — возвращение из исправительно-трудовых лагерей отца, осужденного за помощь бандитам. И вот среда молодежной бригады, решившей жить и трудиться по-коммунистически, сменяется для героини узким мирком «своего» хозяйства, которое начинает восстанавливать ее отец Вилькишюс. Вилькишюс — чужой в селе, чужой среди людей, живущих в непонятной ему нравственной атмосфере. Чужой он и для Ирены, не понимающей и не принимающей его идеалов. (Они заостренно-публицистически выражены авторами в одном из первых разговоров Вилькишюса с дочерью о коммуне: «А что там твое?» — «Все». — «Нет, что твое, собственное?» — «Мое? Ничего». — «Ну вот! А здесь—все мое! Гнилое, трухлявое... Да мое. Вот даже крысы и те наши. Захочу выловлю, захочу — ядом отравлю».)

Так заданный конфликт служит хорошей основой для построения острого сюжета о борьбе дочери за отца, членов молодежной бригады — за Ирену. Развертывая этот рассказ, сценаристы А. Ионинас и И. Пожера затрагивают одну из существеннейших проблем нашего бытия — проблему гуманизма, любви к человеку, веры в него. Она звучит лейтмотивом фильма от первых его кадров до последних. Она проходит в параллельной линии — в истории талантливого паренька Эдвардаса, которого бригада отрывает от самогонного промысла, от растлевающего влияния собственнической философии матери и Вилькишюса. И в этом полифонически организованном авторами кинорассказе — бесспорная социальная правда.

Однако в искусстве истина воспроизведения общественных отношений, взаимосвязи социальных сил — не тождественна художественной правде, хотя и составляет ее необходимое «зерно». Социальная правда должна быть выражена через живые, неповторимые человеческие характеры и судьбы. Просчет же в этой сфере, отступление (пусть незначительное) от «истины страстей» мстит за себя смещением идейных акцентов. Нечто подобное, на мой взгляд, произошло в фильме «Чужие». Режиссер М. Гедрис и операторы А. Араминас и Р. Верба проявили мастерство и зрелость таланта в кинематографическом решении ряда сцен. Такие эпизоды, как «охота» Виль-

* Сценарий А. Ионинаса и И. Пожеры. Постановка М. Гедриса. Операторы А. Араминас, Р. Верба. Художники А. Ничкюс, Н. Клишюте и Л. Эмма. Композитор И. Индра. Звукооператор С. Вилькявичус. Литовская киностудия, 1962.

кишюса на Довейку или сцена на кладбище у могилы матери Ирены,— свидетельство той несомненной способности режиссера, которую принято называть «образным мышлением». Но образное мышление результативно только тогда, когда его подкрепляет проникновенный анализ человеческих характеров. А им авторы фильма, мне кажется, не овладели в полной мере.

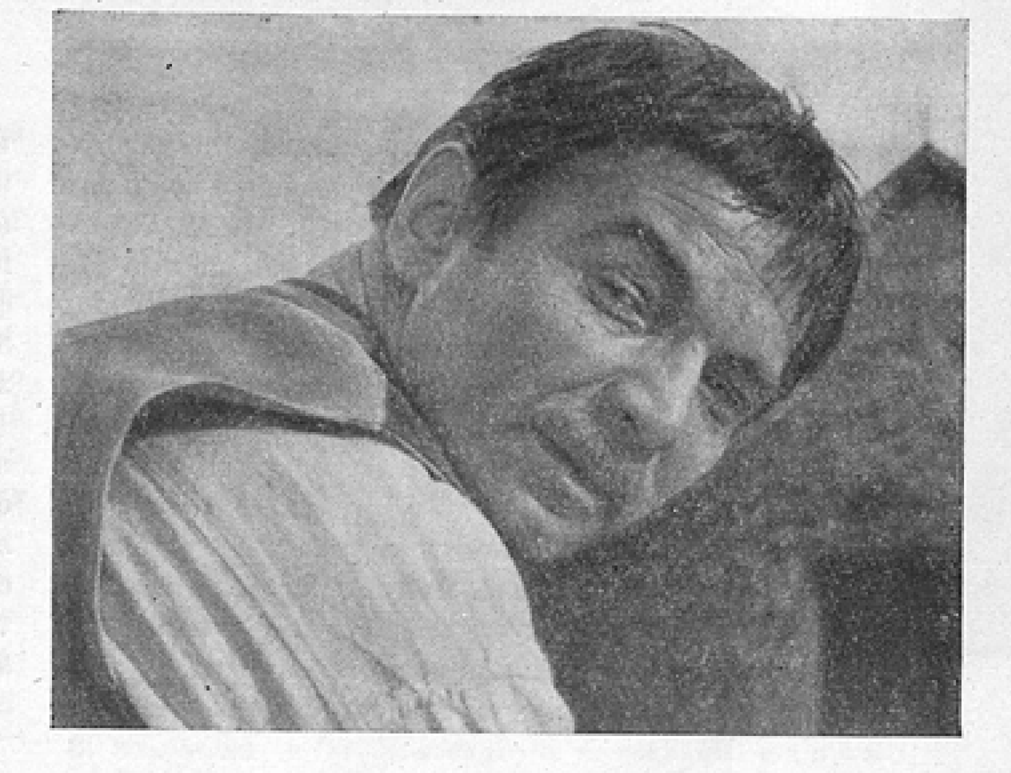
Фигура одного из противоборствующих героев Вилькишюса — в большой степени благодаря умной, вывереннной до мельчайших деталей игре Б. Бабкаускаса—значительна и по-человечески интересна. Все, что он делает, до малейших нюансов его поведения, органически вытекает из характера — цельного, кряжистого, самобытного. Мы всегда ощущаем естественную мотивированность его мыслей, высказываний и действий: и его рассуждений о собственности, и его моральных представлений, и его взаимоотношений с колхозниками, и его «выстрела» в Довейку из разряженного ружья. Его правда чужда нам; но для него она несомненна, как заповедь. Отсюда расширение истории героя, его биографии, как прошлой, так и будущей, домыслить которую зритель может, опираясь на «самодвижение» характера Вилькишюса.

Иным предстает перед нами мир колхозных ребят. Они должны выражать большую правду нашей жизни: неодолимое утверждение в ней коммунистического начала.

Но характеры ребят бледны и схематичны. Естественно, что особое внимание создатели фильма должны были обратить на образ Ирены, в столкновении, «сшибке» с которой «правда» Вилькишюса оборачивается ложью. Не на словах. На деле. Однако конкретным и по-своему мотивированным поступкам Вилькишюса Ирена противопоставляет общие рассуждения о любви к человеку, о вере в него. Нигде (кроме, пожалуй, первого прихода в старый, разрушенный дом вместе с отцом) она не действует в соответствии с этими рассуждениями. Непримиримо враждебны к Вилькишюсу все — и сын убитого бандитами коммуниста Антонас Довейка, и члены молодежной бригады, и даже... его любовница.


«Чужие». С. Петронайтис — Довейка, Г. Баландите — Ирена




«Чужие». Б. Бабкаускас — Вилькишюс

Такой конфликт, конечно, вполне правомерен. Другое дело, что он должен был бы отлиться в иной сюжет, в иные характеры. Отсюда крайняя неопределенность идейного пафоса картины.

В фильме есть вставной рассказ о судьбе скульптора-самоучки Эдвардаса, влюбленного в Ирену. Герой этот предстает перед нами в кульминационной ситуации: после каких-то (не известных нам) раздумий и исканий грубоватый Эдвардас наивно сообщает о своем желании «податься в бригаду». В ответ же встречает равнодушие, более того —грубость ребят, издевающихся над ним как над самогонщиком и лодырем. Да и отношение товарищей к Ирене таково, что она вполне справедливо признается сама себе: «Мы часто говорим — человек человеку друг, товарищ, брат. А оказывается, это только слова. Ребята гордились своей принципиальностью, а заглянуть в душу человека не хотели». Кстати, нигде Ирена к другому выводу не приходит — ни в спорах с отцом, ни в отношениях с бригадой!

Итак, с одной стороны — сильный, цельный характер, убежденность которого в избранном им пути подкрепляется всеми его действиями, с другой — бледные схемы персонажей, скорее намеки, чем образы. Естественно, что они не выдерживают нагрузки большой гуманистической темы, которая заявлена в замысле фильма. В итоге получается нечто парадоксальное: социальная правда, которую утверждают члены бригады и в которую верит наш зритель, подается в дидактически-декларативной форме, не через правдивое раскрытие человеческих судеб. Это, конечно, не просто снижает эстетические достоинства фильма, но и ослабляет его воспитательную силу, художественную убедительность.

Следует откровенно сказать режиссеру и о некоторых просчетах в области формы. Особенно сейчас, в начале его творческого пути. Хорошо, что М. Гедрис смело прибегает к ассоциациям, обогащая ими образный строй фильма. Однако порой ему изменяет чувство меры, а иногда и вкус. Вряд ли, например, вбитый в стену крюк, висящий на нем костюм и веревка в руках Вилькишюса лучшим образом передают подозрения Ирены, наблюдающей за сборами отца в дорогу.

И в заключение критические замечания уже не в адрес создателей картины. Они уже звучали на страницах журнала «Искусство кино». Речь идет о качестве дубляжа фильмов республиканских студий. Стоит ли повторять, что слово является в современном кино не только проводником мысли, но и активным средством эмоционального воздействия на зрителя, передачи всех нюансов и переживаний, психологического состояния персонажей. Дубляж фильмов, сделанный ремесленно, а не творчески, лишает картины этого сильного действенного оружия.

Пример тому — дублированный на русский язык вариант фильма «Чужие». Металлически-однообразные, невыразительные по интонациям голоса актеров усиливают схематизм в обрисовке персонажей (режиссер дубляжа М. Короткевич). А ведь талантливые, влюбленные в свое дело мастера дубляжа могли бы не только «перевести» фильм, но и чем-то обогатить его.

А. ГУЛИЕВ

Напрямик

Из ящика, со скрипом выломав дощечку, высовывается кончик фитиля. Стремительно вырвавшись наружу, клубок разматывается и образует собой слово «Фитиль». Вспыхнувший огонек по всему шнуру добирается до ящичка. Взрыв — и на экране слова «Всесоюзный сатирический киножурнал».

Итак, «Фитиль» «вспыхнул». Начал выходить ежемесячный сатирический киножурнал под редакцией С. Михалкова. Наши сатирики получили замечательное оружие, которое в одном ряду с печатными изданиями призвано разить все мешающее нашему движению к коммунизму.

Дело новое, неизведанное. И наверное, потребуется какое-то время, потребуются совместные усилия литераторов, кинематографистов, художников, чтобы найти наиболее точную форму для журнала. Впрочем, думается, что многообразие выразительных средств кинематографа и чисто журналистских приемов сатиры, а также характер материала будут в каждом конкретном случае подсказывать единственно нужную для этого форму. Но уже сейчас, после выхода на экран двух первых номеров, можно определить главный принцип, положенный в основу журнала: стремление к абсолютному лаконизму; в каждой миниатюре «Фитиля» все должно быть отточено до предельной степени ясности, точности. Верность этого принципа подтверждается особенно убедительно, если вспомнить некоторые растянутые, аморфные и потому бьющие мимо цели миниатюры сатирических альманахов, не так давно демонстрировавшихся на экранах страны.

В первых двух номерах «Фитиля» радуют прежде всего хорошая выдумка, разнообразие жанров сатиры и приемов ее выражения.

В сборниках есть фельетоны, бичующие те или иные уродливые явления без указания определенного адреса, в них не названы фамилии тех, кто является, так сказать, «носителями» данных пороков. Таковы миниатюры «В одном сапоге», «Задача» (№ 1), «Клубок» (№ 2). Есть фельетон, сделанный на манер уличных стендов с заголовком «Не проходите мимо». Это — «Живой труп» (№ 1), где зритель после сценки, разыгранной С. Филипповым и Е. Моргуновым, видит фотографии и узнает фамилии подлецов, увиливающих от отцовских обязанностей. Наконец, есть фельетон, очень острый, страстный, злой, основанный на документальных кадрах,— «Поедем напрямик» (№ 2). В журнале нашел место и плакат, строго говоря, не сатирический, а агитационный, броский, точный — «Свекла» (№ 1).

Первый выпуск открывается остроумной шуткой С. Михалкова «В одном сапоге» (режиссеры И. Ильинский и А. Кольцатый). С великолепным мастерством играет Игорь Ильинский бездельника и бюрократа, который, возвратившись с рыбалки, узнает от жены (роль эту исполняет О. Викландт), что вчера на активе его назвали дураком. Не успев снять второй сапог, он бросается к телефону, чтобы

выяснить, когда обозвали: в прениях («это еще куда ни шло...») или — упаси боже! — в докладе... Убийственно точна характеристика, которую дает этому типу замечательный мастер сатиры. Глупость, подлость, хамство, угодничество видны за мнимым добродушием «рыбака» Тютирютина, за тем подлинным азартом, с которым он старается выяснить, кто и когда назвал его дураком; ведь ему надо знать, как вести себя в соответствии с этим завтра, когда он будет проводить инструктивное совещание. До сих пор все его как будто считали умным (он автор «нововведения» — цветных резолюций: красный карандаш — отказ, желтый — воздержаться, зеленый — согласен)... А тут вдруг — дурак!.. Нет, надо выяснить, так это или не так. Облегчение приходит, когда Тютирютин узнает, что его назвали не дураком, а рыбаком; он не способен понять, что за этим «рыбаком» подразумевается бездельник и все-таки — дурак!

— Ну что, слыхала? Рыбак, а не дурак. Фу-у!..— вздыхает облегченно Тютирютин, снимая наконец второй сапог. И зритель понимает — дурак и бюрократ успокоился, надо лишить его этого покоя и выбросить с насиженного кресла.

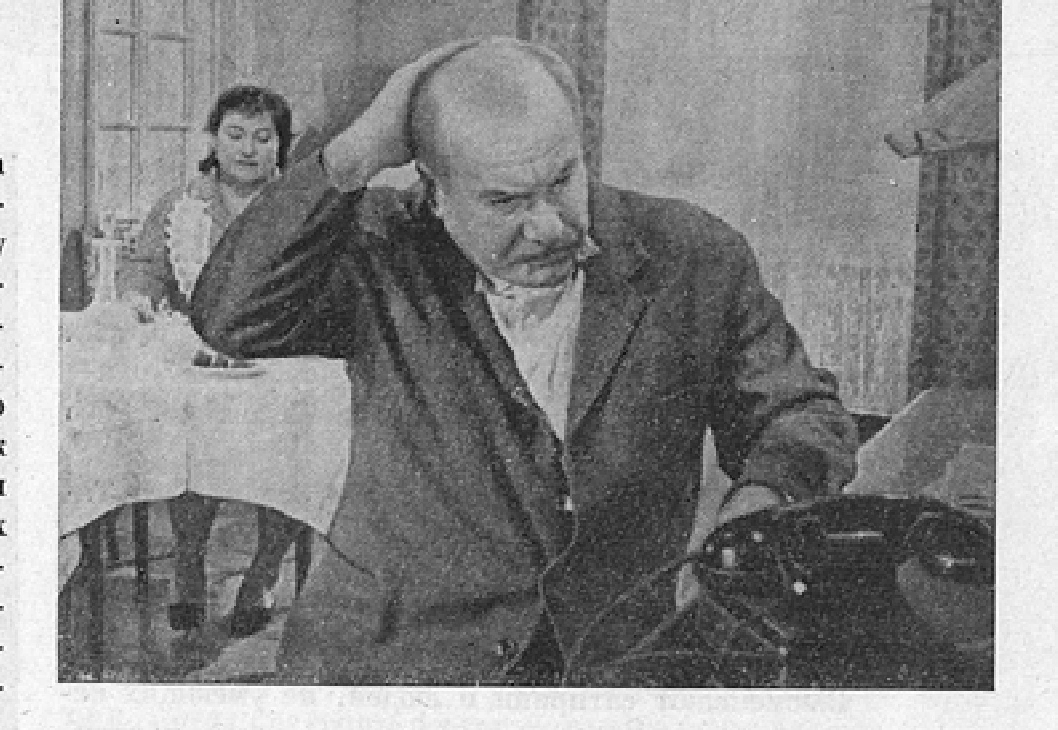
Эта блестяще сыгранная сценка — беспощадная, бьющая точно в цель сатира.

Хороша, остроумна шутка Л. Ленча «Задача», поставленная Л. Кулиджановым.

Дети решают в классе задачу: какой урожай кукурузы снят в совхозе, если директор приказал исчислять его по первой машине, отмеченной флажком, на которую погрузили втрое больше, чем на остальные. Каков ответ? Его нашла одна девочка: она уверенно отвечает: «Два года директору за очковтирательство».

Сатирическая стрела с убийственной точностью летит в цель.

Л. Кулиджанов не просто лаконично рассказал анекдот — в очень тонких деталях, в лукавых улыбках детей, в том, как серьезно они задают вопросы по условиям задачи,— он подмечает характеры. И тем беспощадней сатирический приговор.



«Когда назвали дураком — в докладе или в прениях?..» И. Ильинский и О. Викландт в шутке «В одном сапоге»

Фельетон «Живой труп», думается, несколько растянут, в нем нет той точной меры, к которой стремится редакция.

Меньше одной минуты идет киноплакат «Свекла» (художник М. Абрамов). Он очень изящен и вызывает добрую улыбку. Жаль только, что это единственная мультипликация в первом номере.

Второй выпуск состоит из двух миниатюр. Первая — «Поедем напрямик» (скажем сразу: наиболее действенная из всех материалов журнала) — фельетон, основанный на документальных кадрах. Кинохроника запечатлела вопиющие примеры головотяпства, бесхозяйственности. Очень едко, язвительно комментируют факты Ю. Тимошенко и Е. Березин.

Вот на экране поле «под пáром».

—О, поле, поле, кто тебя усеял? — спрашивает Тарапунька.



«Слушайте, дети, условия задачи»...



А вот и ответ: «Два года... за очковтирательство» («Задача»)



— Никто меня не сіяв, пропадаю даром я під чорним паром,— уныло отвечает поле.

Тарапунька и Штепсель вспоминают, как летом они заблудились в рослой кукурузе. На экране поле кукурузы, из которой торчат кончики поднятых вверх рук. Лето сменилось зимой. Дорожный знак— «На станцию Мирова». Станционное здание. Гора початков под снегом.

— Где же твои комментарии? — спрашивает Тарапунька.

— Тут комментарии излишни,— отвечает его партнер.— Это гниет колбаса, сало, масло, молоко, пироги с маком...

Высмеивают сатирики и людей, не умеющих использовать механизацию. На экране опять подлинные кадры. Рядом с подвесной дорогой колхозница на руках несет корма. Отставив бездействующие электродоилки, женщины вручную доят коров. «Прогрессивно настроенные коровы мечтают», как говорит Тарапунька, о колхозе в Ксавериевке, где запланировано беспривязное содержание скота и имеется механическая дойка. Однако головотяпы в этом колхозе не позаботились о необходимых кормах, и коровы тоскуют с цепью на шее. А вместо электродойки действует «прабабусина автоматика».

Этот кинофельетон проникнут такой публицистической страстностью, таким гневом, разящей иронией, что зритель не может остаться равнодушным. «Поедем напрямик» — большая удача, настоящий «гвоздь» первых выпусков, и с этим хочется поздравить редакцию и авторов: сценариста М. Билкуна, режиссера М. Романова и артистов Ю. Тимошенко и Е. Березина.

Магазин. На витрине объявление: «Шерсти нет», а рядом спекулянтка торгует вязаными шерстяными кофтами. Появляется милиционер. Женщина убегает. Погоня. После ряда забавных мультипликационных приключений спекулянты за решеткой. Порядок восстановлен. Но, увы, это только видимость. На магазине все то же объявление: «Шерсти нет», а возле него торгует другая спекулянтка. Вывод ясен. Вот содержание довольно едкой мультипликационной миниатюры «Клубок» (авторы В. Карпинский, Г. и В. Караваевы).

Мультипликационная миниатюра «Клубок»





Тарапунька и Штепсель начинают свой кинорепортаж. («Поедем напрямик»)

Второй номер «Фитиля» получился острее первого, он более конкретен, более темпераментен. Что ж, такой поступательный ход можно только приветствовать.

Итак, создана сатирическая киноредакция. Сделаны первые два шага. Мы ждем новых форм, надеемся увидеть «оживленные» басни С. Михалкова, музыкальные фельетоны, миниатюры злые и добродушные, смешные и гневные. Несомненно, будет все больше и больше расширяться круг тем.

Думается, что появление «Фитиля» вызовет много откликов в зрительских кругах и у журнала, как и у его печатных и «радиоколлег», появится редакционная почта: зрители захотят сообщить о тех или иных фактах, ответить на критику, исправить недостатки. Поэтому, нам кажется, следовало бы в каждом выпуске указывать адрес редакции.

Штепсель говорит:

— Поехали дальше, туда, где есть еще работа для сатиры. Ждите, приедем, заснимем, покажем.

— Може, допоможе?..— добавляет Тарапунька.

Поможет!— уверенно ответим мы. — Обязательно поможет!

«Поедем напрямик» называется этот фельетон. Хорошее название! Не сворачивайте с пути, дорогие товарищи!

Михаил МАКЛЯРСКИЙ

Репортаж с петлей на шее

Бессмертная книга «Репортаж с петлей на шее», написанная одним из великих гуманистов нашего времени, широко известна всему прогрессивному человечеству. Только в нашей стране она вышла более чем миллионным тиражом.

«Репортаж с петлей на шее» впервые был издан в Праге в сентябре сорок пятого, ровно через два года после казни Фучика гитлеровцами в Берлине. В конце прошлого года — через шестнадцать лет после выхода в свет первого издания книги — чехословацкие кинематографисты выпустили фильм, посвященный Фучику, фильм, основанный на тех записях, которые он втайне от тюремщиков вел изо дня в день в условиях террористического режима гестаповского застенка в Панкраце.

Экранизация любого широкоизвестного литературного произведения всегда вызывает естественную тревогу: будут ли соответствовать экранные образы героев тому их внутреннему и внешнему облику, который сложился у миллионов читателей. В данном случае задача, стоявшая перед авторами фильма, была еще сложнее: ведь им предстояло воплотить на экране не только образ героя литературного произведения, но и реально существовавшего человека, память о котором живет в сердцах всех людей доброй воли.

Молодой режиссер коммунист Ярослав Балик долго вынашивал идею экранизации «Репортажа с петлей на шее». Много трудностей стояло у него на пути. Начать хотя бы с того, что ему предстояло в девяносто минут экранного времени уложить такую емкую по событиям, переживаниям и мыслям книгу. А подбор актеров! Надо было найти того единственного и неповторимого исполнителя, которому зрители поверили бы, что он — Фучик. Ведь картина должна была стать достойной этого человека, который сумел настолько мобилизовать свое мужество, свою волю, чтобы, каждый раз возвращаясь в камеру после страшных пыток, огрызком карандаша, на клочках бумаги записывать то, что с ним было, пригвождая навечно к позорному столбу фашистских палачей, и в то же время призывать помнить о каждом, кто принимал участие в борьбе с гитлеровскими извергами.

«Об одном прошу тех, кто переживет это время: не забудьте! Не забудьте ни добрых, ни злых. Терпеливо собирайте свидетельства о тех, кто пал за себя и за вас. Придет день, когда настоящее станет прошедшим, когда будут говорить о великом времени и безымянных героях, творивших историю. Я хотел бы, чтобы все знали, что не было безымянных героев, а были люди, которые имели свое имя, свой облик, свои чаяния и надежды, и поэтому муки самого незаметного из них, были не меньше, чем муки того, чье имя войдет в историю. Пусть же эти люди будут всегда близки вам, как друзья, как родные, как вы сами!»

Фильм «Репортаж с петлей на шее» вышел на экран, когда «настоящее», о котором писал Фучик, «стало прошедшим». Но может быть, самое основное достоинство фильма — современность его звучания. Когда смотришь фильм — заново переживаешь уже известные события, испытываешь чувство огромного волнения, словно впервые узнаешь о жизни и последних днях Юлиуса Фучика. Это — решающая победа писателя Яна Отченашека и режиссера Балика.

Фильм лишен заманчивых внешних событий. Действие происходит на весьма ограниченном пространстве: тюремная камера, кабинет следователя, крохотный прогулочный дворик и, наконец, пыточная камера гестаповского застенка в бывшем дворце Печека, стены которого — немые свидетели жестоких злодеяний эсэсовских бандитов. Такая территориальная ограниченность создавала известные затруднения для экранизации. Однако авторы фильма не пожелали вводить в свой кинорассказ ни сцен из подпольной жизни участников Сопротивления, ни приключений в их борьбе с гестаповскими ищейками. Авторы фильма до конца оставались верными духу книги, отказавшись от каких бы то ни было занимательных эпизодов, от привычных «заменителей», к которым нередко прибегают при экранизации литературных произведений, прикрываясь требованиями так называемой кинематографической специфики. Авторы фильма избрали другой путь. Они ушли от формального истолкования сюжета, как некой организованной схемы, когда все составные элементы кинорассказа пребывают в состоянии четкого, слаженного, как часовой механизм, взаимодействия частей. Они предпочли строить сюжет только как результат столкновения живых характеров. Они поставили перед собой задачу не только показывать персонажей книги, но и дать им возможность размышлять о жизни. Этим принципиальным решением было обусловлено создание картины, не похожей на некоторые биографические ленты, надоевшие зрителю схематизмом и стандартностью.

В центре фильма — как и книги — сам Фучик. Десятки актеров, известных и неизвестных, являлись на «пробы», пока не пришел тот, который сразу увлек режиссера. Молодой театральный актер, никогда до этого не снимавшийся в кино, Илья Ра-



«Репортаж с петлей на шее». Илья Рацек—Фучик, Зденек Штепанек — Папаша

цек всем своим видом, внутренним темпераментом, живыми улыбающимися глазами, мягкими манерами, спокойствием походил на живого Фучика.

Готовясь к съемкам, И. Рацек, который, по его словам, еще пятнадцатилетним юношей, в 1945 году, был захвачен этой книгой, тщательно изучил все материалы, связанные с жизнью и деятельностью Юлиуса Фучика, многократно встречался с его друзьями, с его верной подругой Густой Фучиковой.

Рацеку удалось основное — он сумел воплотить на экране биение мысли Фучика, его несокрушимую веру в победу того дела, за которое он боролся, оптимизм, не покидавший его в самые тяжкие минуты.

Блеснул своим великолепным талантом опытный кинематографический и театральный актер Зденек Штепанек, известный нашим зрителям по фильмам «Ян Гус», «Против всех» и другим. В «Репортаже с петлей на шее» Штепанек исполняет роль Папаши — сокамерника Юлиуса Фучика, шестидесятилетнего учителя Йозефа Пешека, главу школьного учительского совета, брошенного гитлеровскими сатрапами в тюрьму за «работу над проектом свободной чешской школы».

«Папаша — это... Но как его описать? Трудное дело!.. Ночами он бодрствовал надо мной и мокрыми компрессами отгонял подходившую смерть... Рискуя получить взыскание, он принес мне маргаритку и стебелек травы, сорвав их во дворе во время получасовой утренней прогулки. Когда меня уводили на новые допросы, он провожал меня ласковым взглядом, а когда я возвращался, прикладывал новые компрессы к моим новым ранам».

Так описал Йозефа Пешека, Папашу, Юлиус Фучик. И точно таким сыграл его Зденек Штепанек, нарисовав впечатляющий образ скромного, но несокрушимого борца, с его внутренним лиризмом, человеколюбием, неиссякаемой верой в победу над фашизмом.

«Мой гестаповец» — так назвал Фучик в своей книге Йозефа Бема, начальника пражского гестапо, ведшего следствие по его делу.

«По натуре он авантюрист и хочет выбиться в люди... Он не обязательно жаждал свирепых расправ над заключенными. Но если нельзя было выдвинуться иначе, шел на любые жестокости...Он был безусловно занятнее и сложнее других гестаповцев. У него была богатая фантазия, и он умел ею пользоваться...».

Роль Йозефа Бема играет Рудольф Грушинский, актер большого таланта, мастер четкого острого рисунка. В исполнении Грушинского Бем — утонченно вежливый истязатель и убийца, этакий современный человек-зверь с приятной улыбкой на лице. Оставаясь верным нарисованному Фучиком портрету реально существовавшего лица (хотя внешне Грушинский — Бем совсем не похож на своего прототипа), актер в то же время сумел воплотить собирательный образ гестаповца, в котором можно узнать черты и Гиммлера, и Кальтенбруннера, и Эйхмана.

Есть в фильме такой запоминающийся эпизод.

Убедившись в невозможности даже при помощи самых страшных истязаний, даже при помощи очной ставки с избитой Густой принудить Фучика к предательству, Бем подвергает Фучика новой пытке — «пытке свободой». После многочасового допроса он сажает Фучика в легковую машину и везет его через всю Прагу к Градчанам, а затем в загородный открытый ресторан.

«Репортаж с петлей на шее». Рудольф Грушинский — Бем



Летний вечер. Тронутая дыханием близкой осени, золотая Прага лежит в голубоватой дымке.

— Я знаю, ты любишь Прагу, — произносит Бем.— Посмотри. Неужели тебе не хочется вернуться сюда? Как она хороша! И останется такой же, когда тебя уже не будет...

— И станет еще прекраснее, когда здесь не будет вас,— прерывает его Фучик.

Наполненный большим драматическим содержанием,— хотя внешне актеры совершенно спокойны — два знакомых человека беседуют за кружкой пива в ресторане,— эпизод смотрится с огромным напряжением. Авторы здесь идут по пути исследования тончайших движений душ своих героев. В основе этого, равно как и других эпизодов фильма, — мысль о том, что нет противоположности между частной жизнью человека и его общественной функцией. Частная биография почти всегда становится частицей биографии общественной.

...Конец ноября прошлого года застал меня в Праге. Там впервые в маленьком просмотровом зале «Государственного фильма Чехословакии» я увидел «Репортаж с петлей на шее».

После просмотра я направился в гостиницу. Было уже довольно поздно. Накрапывал мелкий и довольно неприятный осенний дождь. Впереди под Карлов мост бросалась быстрая Влтава. Однако никто из прохожих не обращал внимания на непогоду. Запеленутые в прозрачные плащи, на блестящей поверхности которых играли отсветы рекламных огней, призывавших покупать подарки к рождественским праздникам, молодые люди (это был субботний вечер), оживленно разговаривая, смеясь, гуляли по набережной, по освещенным улицам.

А я все шел... шел... и думал о картине, которую только что видел и которая потрясла меня своей суровой правдой. Дойдя до конца нарядной, веселой, светлой, как днем, Вацлавской площади, я повернул налево и неожиданно остановился на углу улицы Политических Заключенных. Мое внимание привлек мрачный пятиэтажный дом из серого неотполированного гранита, окна первых двух этажей которого были забраны чугунными решетками. Что-то напомнил мне этот дом. Казалось, я уже где-то и когда-то видел его. У входа большая медная, начищенная до глянца доска сообщала: «Министерство внешней торговли».

И вдруг на угловом выступе дома я увидел памятную доску с превосходно выполненным скульптурным портретом человека в одежде заключенного. Его глаза, лицо, фигура были полны страдания и в то же время непреклонного мужества.

Надпись на доске гласила:

«В этом доме с 1939 по 1945 г. размещалось гестапо.

Здесь воевали, сопротивлялись, умирали борцы за свободу. Никогда не изгладится память о них. Останемся верными их священному подвигу.

Люди, будьте бдительны!»

И я вспомнил. Ведь это же бывший дворец Печека, превращенный гитлеровцами во время оккупации в резиденцию гестапо. Это то самое мрачное здание, о котором рассказывает Фучик в своей книге. И еще я подумал, не только как писатель, но и как офицер, участник второй мировой войны, о том, как верно поступают наши чехословацкие друзья, устанавливая такие памятные доски. Для того чтобы фашизм не возродился вновь, люди должны постоянно помнить о бессмертном подвиге тех, кто боролся за избавление человечества от угрозы гитлеровского порабощения. Именно этой цели — не забывать всех отдавших жизнь за нашу победу, не забывать о зверствах гитлеровских палачей — посвящен «Репортаж с петлей на шее». И в этом его современность, ибо остались еще на земном шаре некоторые государственные деятели, для которых пример Гитлера и его гестаповской орды по-прежнему заманчив.

Чтобы не быть голословным, приведу в подтверждение выдержку из статьи, опубликованной 4 марта 1962 года в английской (далеко не коммунистической!) газете «Обсервер». Статья озаглавлена: «Португальская тайная полиция пользуется методами гестапо». Это впечатления английского юриста Невилла Винсента, совершившего недавно поездку в Португалию.

«...Одной из излюбленных пыток является пытка «статуя». Заключенного ставят к стене, и в таком положении он должен находиться семь суток. (Обычно люди не выдерживают на второй или третий день.) Если заключенный падает — заставляют ударами подняться.

Другая пытка —человека бросают в темную камеру и держат там его несколько дней. Затем его переводят в камеру, где верхняя часть одной из стен выкрашена в голубой цвет, а нижняя — в желтый. После пребывания в темнице многие из заключенных принимают голубой цвет стены за свет неба, бросаются к нему и разбиваются о стену...»

Португальские изуверы отнюдь не единственные наследники гестаповцев. Рядом с ними — охранники Франко, полицейские Фервуда, палачи Нго Динь Дьема...

●

...Можно, вероятно, спорить с авторами фильма «Репортаж с петлей на шее» по тем или иным частностям. Бесспорно лишь одно — подлинное, страстное произведение искусства находит столь же страстный отклик зрителей. Фильм Баррандовской студии заставляет чаще биться сердца тех, кто видел его. И в этом главная, неоспоримая его удача.

С. ДРОБАШЕНКО

Мир глазами ребенка

Одним из основных художественных приемов, на которых строится драматургия документального киноочерка «Не огорчайся, Віргиніс!» *, В. Старошас и Л. Браславский избирают внутренний монолог. В их совместной творческой работе это не ново. Аналогичные решения уже знакомы зрителям по фильмам тех же авторов «Мы из Каунаса» и «Мои друзья». Но теперь это выразительное средство дополнено рядом других находок.

Расскажем, однако, кто такой Виргинис и что с ним происходит в фильме, а точнее, в жизни, которую отобразили документалисты.

Виргинис — девятилетний мальчик, житель молодого литовского городка Новая Акмянь, известного своим цементным заводом. На нем работают отец Виргиниса и все знакомые ему люди. А главным событием в том периоде жизни новоакмянцев, о котором рассказывает фильм,— и, конечно же, в жизни Виргиниса — является открытие новой заводской печи.

Что еще случается с маленьким героем? Он выступает в самодеятельном заводском хоре, посещает футбольный матч, плавает в бассейне, переезжает вместе с семьей в новую квартиру. Вот, пожалуй, и все, что можно отнести к «фабуле» киноочерка.

Композиция его очень свободная, вольная. События развиваются, следуя авторской логике повествования.

Ведут фильм два диктора. Один комментирует происходящее, поясняет отдельные моменты действия, рассказывает, например, о содержании разговора мальчика с отцом и т. д. Второй — это внутренний монолог самого Виргиниса. Он передает его желания, радости, огорчения... Текст написан Л. Браславским легко, живо, местами иронично, а главное — с учетом психологии героя фильма.

Первая часть фильма вводит нас в обстановку жизни мальчика, знакомит зрителей с достопримечательностями города, показывает его быт. Вся вторая часть посвящена пуску новой печи и рассказу о заводе, на который в этот торжественный день впервые попадает Виргинис.

В свое время критика уже отмечала особое внимание В. Старошаса к человеку, его психологии, характеру, внутреннему миру.

Не пытаясь заставить своего героя «играть», режиссер и в этом фильме сумел рассказать о переживаниях своего героя, ввести зрителя в круг детских, иногда наивных забот, которые в конечном счете оказываются важными и для нас, взрослых. Он достигает этого как с помощью закадрового голоса мальчика, раскрывающего его чувства, так и благодаря исключительно удачно снятым крупным планам. Они особенно выразительны, эти планы, в сценах концерта в заводском клубе, в эпизоде знакомства мальчика с новой квартирой, на заводе. Лицо Виргиниса в эти минуты заполняет собой весь экран, и мы отчетливо видим его блестящие любопытством глаза, морщинку мысли между бровями, пухлый рот, вдруг расплывающийся в бесконечно счастливой улыбке... Вместе с такими кадрами, как, скажем, снятый с верхней точки на крупном плане ковш экскаватора, застывший в ожидании подъезжающего самосвала, эти сцены образуют впечатляющий изобразительный ряд фильма.

В киноочерке «Не огорчайся, Виргинис!» естественно сочетаются репортаж и организованная съемка, объективный рассказ о городе и заводе, показ их такими, какими они предстают перед взглядом взрослого человека, и изображение того же мира увиденного глазами ребенка. Эта последняя задача блестяще разрешается авторами в финальных сценах.

...Исполнилась самая давняя, самая заветная мечта Виргиниса: в день пуска новой печи он вместе с отцом и тысячами других жителей города проходит за ограду завода. Как часто пересчитывал он прутья этой ограды, стоя на той стороне и с завистью глядя

«Не огорчайся, Виргинис!»



* Автор сценария Л. Браславский. Режиссер-оператор В. Старошас. Композитор И. Навакаускас. Литовская киностудия, 1962.

на тех, кто торопливой рабочей походкой шел через проходную! Теперь он — признанный гражданин Новой Акмяни, равноправный участник праздника. Ухватившись за руку отца, он гордо проходит рядом с ним по заводскому двору.

Окончился торжественный митинг, пущена печь. Но Виргинис не уходит с завода — он продолжает осматривать его. И здесь начинается эпизод, который вызовет, очевидно, наибольший интерес и полемические высказывания зрителей. Действие, до этого протекавшее в строго реалистическом стиле, теперь в какой-то степени становится условным.

Вначале это не так заметно. Виргинис попадает в разные отделы заводских цехов, встречает там знакомых ему людей. Все они дружески разговаривают с мальчиком, рассказывают ему (а тем самым и нам, зрителям) о своей работе.

Но дальше происходит странное. Сопровождаемый протяжным, вибрирующим звуком, на экране возникает перекошенный кадр, в котором видна фигура мальчика, как-то боком пробирающегося по вертикальной рамке экрана среди массивных, фантастически перепутавшихся цепей. Затем он оказывается в цехе, где, кроме него, не видно ни одного человека, смотрит вверх — и, как бы следуя за его взглядом, на экране в сопровождении тех же странных звучаний, лязга, грохота крутятся огромные трубы, движутся рычаги, сыплется цемент... Следует снятый сверху пустынный двор. Опять никого нет — авторы оставили мальчика один на один с огромной машиной-заводом, Виргинис виден где-то далеко внизу, под нагромождением труб и перекрытий. И снова, будто под его взглядом, проходят странные, сказочные кадры агрегатов завода, показывается поражающая воображение мощь современной техники.

С нашей точки зрения, описанная сцена — самый острый эпизод очерка. В чем-то он, правда, напоминает подобную же сказочно трактованную картину завода, данную через восприятие мальчика в фильме голландского режиссера Йориса Ивенса «Италия — не бедная страна», снятом им для итальянского телевидения два года назад. Но дело не в этом. Подобное решение и в том и в другом случае представляется нам не только вполне допустимым, но и истинно творческим. Известная «остраненность» показа вещей в этих сценах не противоречит специфике документального фильма, допускающего передачу субъективного восприятия действительности (наряду с обязательной для него достоверной точностью



«Не огорчайся, Виргинис!»

трактовки жизни); эти эпизоды решаются и Ивенсом и Старошасом в своей изобразительной части ярко и в целом реалистично, кроме того, они очень точно передают душевное состояние героев. Эти сцены, несомненно, обогащают палитру документалиста, развивают и углубляют тенденции образного документального кино.

Но вернемся к содержанию фильма.

Чем же все-таки огорчен Виргинис?..

После осмотра завода он слышит сирену, предупреждающую об очередном взрыве известняковых карьеров (эти сцены, данные в начале и в конце очерка, композиционно обрамляют повествование). Мальчик бежит, он хочет увидеть взрыв... и опаздывает.

Виргинис огорчен — и не только сейчас, в этой финальной сцене. Ему вообще обидно, что он маленький, что он мечтает о многом, а до осуществления его желаний еще так далеко, что самое интересное в жизни принадлежит взрослым.

Но «не огорчайся, Виргинис!» — заботливо, с большой душевной теплотой говорят ему авторы фильма. Мир, который тебя окружает,— добрый прекрасный мир. У тебя впереди жизнь, с тобой рядом умные, трудолюбивые и чуткие люди, перед тобой открыты все дороги. Перед тобой будущее. Иди в него смело, и ты найдешь свое счастье...

И. КОЗЕНКРАНИУС

Вчера, сегодня, завтра

Положение, которое сложилось ныне в эстонской художественной кинематографии, не может не внушать тревоги. Это не голословное утверждение. Убедительное свидетельство тому— выпуск под маркой «Таллинфильма» таких картин, как «Друг песни» и «Случайная встреча», созданных в 1960—1961 годах.

Было время, когда критика делала скидку фильмам Таллинской киностудии,— тогда писали о «первых шагах» эстонской художественной кинематографии и выражали надежду, что эстонские кинематографисты в своих новых работах более глубоко и художественно выразительно решат важные темы современности. Это было в 1956, 1957, 1958 годах... Но вот сегодня вышли на экран «Семья Мяннард», «Друг песни», «Случайная встреча». Я подчеркиваю с е г о д н я, имея в виду время, особенно богатое значительными общественными событиями и явлениями, жизнь, наполненную огромным содержанием, неустанным движением вперед. И мне кажется, что нынешние работы эстонских кинематографистов уже нельзя рассматривать как «пробу пера», снисходительно относиться к молодости студии. Тем более, что и «Друг песни» и «Случайная встреча» далеко не случайные примеры псевдосовременности.

Думается, одна из причин появления серых и бедных по мысли фильмов в том, что создатели этих картин, стараясь отражать современную действительность, ограничивали жизнь республики узкими рамками тех или иных тематических заданий студии. Так появились фильмы: о рыболовецком колхозе — «Подводные рифы»; о строительстве ГЭС — «В дождь и в солнце»; о колхозной деревне — «На повороте». К традиционным драматургическим схемам приспосабливались отдельные жизненные явления. В результате утверждалась иллюстративность, широкая проблематика жизни искусственно сужалась.

Но если в упомянутых картинах еще мелькали какие-то живые, интересные жизненные штрихи, то в последних названных фильмах исчезли и эти немногие приметы времени. В «Случайной встрече» никак не отразился сегодняшний день республики. Экран безжалостно обнаружил поверхностное ви́дение авторами жизни, бедность их художественного «кредо». Право же, этот фильм делался с откровенным прицелом только на популярность известного певца Георга Отса.

Действие кинокомедии «Случайная встреча» (сценарий Ю. Ярвета и Ф. Кнорре, режиссер В. Невежин) происходит в артистической среде. Какие проблемы возникают в фильме? Очевидно, авторы его хотели высмеять равнодушное, порой халтурное отношение к искусству, выступить за чистое и страстное отношение художников к творчеству. Но так ли это получилось в картине? Да, зритель покорен талантливым исполнением Георгом Отсом эстрадных песен.

Экран множество раз превращается в эстрадную сцену, и это вполне понятно: герои фильма —артисты. Однако Георг Отс не только певец, но и исполнитель роли Аркадия Лайго, г л а в н о г о г е р о я к о м е д и и. И вот беда — как только Отс превращается в Лайго, вас начинает раздражать и герой фильма и все, что с ним происходит. Сюжет преподносит самые «невероятные» истории: предполагается, что вы будете ахать, когда знаменитый артист на рыбалке терпит «кораблекрушение», и умиляться, когда миловидная девушка оказывает ему «первую помощь». Девушка эта, как выясняется, талантливая певичка Майя из самодеятельности, а узнается это путем сложных, прямо-таки детективных перипетий.

В фильме к сольным выступлениям Г. Отса приклеен случайный сюжет, в котором господствуют комические штампы, стандартные, схематичные образы. С помощью придуманных персонажей авторы пытаются обосновать ревю с участием Г. Отса. Проблемы современного искусства оказываются здесь непричем, воистину «случайной встречей».

Зритель требует комедий. Эстонские кинематографисты откликнулись на этот призыв. Можно сказать, что 1960—1961 гг. стали в их творчестве «комедийными». Но пришел ли смех в зрительный зал?

«Друг песни» (сценарий Э. Раннета, режиссеры Ю. Фогельман и Р. Касесалу) ставился также с «экзотической» целью — показать на экране эстонский певческий праздник во всех его красках. Но к тому же авторы строили фильм на весьма традиционном про-

тивопоставлении: частично заблуждающийся председатель колхоза, который думает только о хозяйственной стороне дела и не занимается культурой, и молодой многогранный практикант-агроном. Эту схему — недалекий председатель и дальновидный энтузиаст,— где уже заранее известны и расстановка сил и конечный исход дела, авторы попытались оживить вставными комическими ситуациями, в решении которых им часто изменяет вкус.

Естественно, что знакомый шаблон не вызвал радостных эмоций у зрителей. Их не могли взволновать герои, все чувства и поступки которых были даны только в определенном заданном разрезе — в отношении к позиции этакого заблуждающегося председателя.

Но ведь на студии «Таллинфильм» картину эту готовили как принципиальное произведение. Студию не остановило то, что режиссер, который первоначально должен был ставить фильм, категорически отказался от постановки сценария в таком виде. И вот комедия вышла на экран, аннотация утверждает: фильм посвящен людям современной колхозной деревни, а зрители с недоумением смотрели картину, прочитав в начальных титрах, что автором сценария является один из популярнейших драматургов республики Эгон Раннет. Год спустя Э. Раннет в своем интервью в газете «Ноорте Хяяль» признавался, что «Друг песни» для него — «чужой ребенок». Думается, признание это слишком уж запоздалое...

Отражение подлинной жизни достигается прежде всего через исследование характера, внутреннего мира человека. Странно, что эстонские кинематографисты не усвоили этой прописной истины и в своих произведениях часто игнорируют ее. В этом, помоему, главная беда. И в «Случайной встрече», и в «Друге песни», в «Подводных рифах», «Семье Мяннард» и подобных им фильмах характер человека существует словно бы для изображения происшествия, для показа среды, а не наоборот.

В разговоре об эстонских фильмах мне хотелось бы поделиться более подробно некоторыми мыслями о путях развития национальной кинематографии. Если не учитывать горькие уроки вчерашнего, то мы не сможем двигаться дальше. А эстонскому кино нужно завоевать достойные киноискусства позиции в национальной культуре. Для этого самый верный маяк — жизнь. Только в непрерывной творческой связи с жизнью эстонское кино станет большим искусством.

●

В районном городе Пярну, подобно всем районам Эстонии, существует прокуратура. Каждое утро Валве Лаос, женщина лет тридцати пяти, надевает форму работника юстиции и направляется на работу. В 1958 году, когда мне пришлось поехать в Пярну для консультации молодых авторов, желающих участвовать в республиканском конкурсе на лучший сценарий, я встретил там Валве Лаос. Она не была в служебной форме, и мой коллега, пытаясь разобраться в составе собравшихся, шепнул мне: «Вот она — педагог, я уверен...» Я был с ней знаком и не поправил своего коллегу просто потому, что знал — это близко к истине: она не просто следователь прокуратуры, но вот именно — педагог. Собирается ли она тоже писать сценарий?

Мы горячо обсуждали разные вопросы кинематографа. И, естественно, «крупным планом» стояли проблемы эстонского фильма. Судьба нашего кино была для этих разных людей вопросом личной заинтересованности. Но вот встала Валве Лаос, и можно было позавидовать, с какой принципиальностью и страстностью она говорила о вещах, казалось, таких далеких от ее профессии. Я по сей день помню ее слова: «Я не писательница. Но я призываю вас писать о нашей работе. Не о нас. А о наших проблемах: о ч е л о в е к е, о его становлении... Сделайте такие волнующие фильмы, чтобы профессия прокурора исчезла бы совсем...»

Прошло несколько лет, о Валве Лаос написал очерк журналист Р. Аллер, вспомнил в нем и о вышеизложенной сцене. Описал он также другой подлинный случай: в одной местной школе обсудили по предложению прокуратуры хулиганский поступок трех учеников. И вот на педагогическом совете столкнулись двадцать прокуроров и один педагог. Педагогом оказалась... В. Лаос из прокуратуры.

Я часто вспоминаю обоснованный упрек прокурора в адрес эстонских кинематографистов. (Правда, в данном случае географию кинематографии можно расширить!) Больше подлинной жизни на экран, больше острых, животрепещущих проблем!..

И было довольно обидно, когда «Таллинфильм» в 1959—1960 годах ответил на этот призыв фильмом «В дождь и в солнце». Сама тема значительна: «строительство» нового человека. Картина (сценарий Эгона Раннета, режиссер Г. Раппапорт) выдвинула на экран интересно задуманный характер Яака Рийта — «трудного парня». Но по мере развития действия авторы фильма все больше и больше увлеклись новостройкой ГЭС за счет художественного анализа человеческих отношений. «Трудный герой», процесс пересмотра им своих жизненных позиций, его связи с окружающим миром оказались вне пристального внимания создателей картины.

Я тщетно пытался в картинах последних лет, созданных студией «Таллинфильм», найти г е р о я, который бы жил на экране полнокровной жизнью и судьба которого глубоко волновала бы зрителя. В фильме «Незваные гости» некоторых привлекает довольно умело завязанный приключенческий сюжет, в «Озорных поворотах» зрителя пленяют отдель-

ные комические сцены, во многих фильмах радует актерское исполнение, но яркого, крупного о б р а з а человека, способного по-настоящему затронуть ум и сердце зрителя, не встретилось.

●

Я придал предыдущей части своих заметок несколько «прокурорский» тон, встав на позиции нашего зрителя, который вправе требовать от кинематографистов республики активного вторжения в гущу жизни.

В эстонской художественной кинематографии настоящее вторжение киноискусства в жизнь состоялось, на мой взгляд, дважды. В 1947 году совместно с киностудией «Ленфильм» была создана картина «Жизнь в цитадели» по одноименной пьесе Аугуста Якобсона (режиссер Г. Раппапорт). Она имела огромный общественный резонанс, несмотря на то, что пьеса А. Якобсона в то время была уже хорошо знакома эстонским зрителям. Почему на страницах печати развернулись оживленные дискуссии по поводу фильма, почему фильм (профессионально во многом несовершенный) стал большим событием в культурной жизни республики?

Всех волновала прежде всего острая, в то время злободневная общественная проблема этого произведения. Вопрос, поднятый самой действительностью, был исследован кинематографистами. И зрители стали соавторами его решения. Волнующая драма аполитичного профессора Мийласа, которого тонко и с точной психологической достоверностью сыграл великолепный актер Хуго Лаур, не была в те дни только изображением судьбы интеллигенции — в ней отразилось отношение народа к новой действительности. Людей, подобных герою фильма, в Эстонии было много, и в фильме внутреннее перерождение их, воплощение в лице очень характерного, в сущности своей глубоко национального представителя, произошло не с помощью магических сказочных добрых слов, а в столкновении с подлинной жизнью. Даже в 1961 году, во время процесса над убийцами из эстонского концлагеря Калеви-Лийва, созданные А. Якобсоном образы Ральфа и Рихарда Мийласа могли бы иметь тот разоблачительный голос, который уже в 1947 году прозвучал с экрана.

В 1951 году большую общественную роль сыграл фильм о колхозной деревне «Свет в Коорди» (по повести Г. Леберехта, режиссер Г. Раппапорт), также созданный при помощи «Ленфильма». Правда, в фильме кое в чем проявилась лакировка действительности, но все-таки поднятый разговор о новой жизни в деревне волновал зрителя. Волновали герои фильма — вернувшийся из армии активный и полный новых мыслей Пауль Рунге (в исполнении Г. Отса), старый бедняк Сааму (глубоко человечный образ, созданный Хуго Лауром), простая крестьянка (артистка Э. Рауер). Образы эти несли зрителю свежие мысли о новой жизни, о роли человека в нашем обществе.

Названные фильмы касались самых острых проблем в развитии республики, не являясь ни комментаторами, ни иллюстраторами событий. На экране предстала сама жизнь. И тогда появилось особенно ценное — соавторство зрителя. Зрителям интересны были те люди, которые обращались в зал с экрана.

Сегодня вся жизнь Советской Эстонии — в напряженном движении времени.

Можно привести бесконечное количество конкретных и содержательных фактов, которые характеризуют сегодняшний день республики. Но чтобы осмыслить все стороны бурного течения жизни Эстонии, следует прежде всего исследовать того н о в о г о ч е л о в е к а, который является творцом всех этих прекрасных свершений. Это главное.

Герои в фильмах «Жизнь в цитадели» и «Свет в Коорди» не были случайными фигурами в драматургии этих произведений; своей жизнью на экране они давали движение сюжету, а внутреннее развитие их характеров воспринималось как исследование отношений героев к новым явлениям жизни. Вот пример настоящих характеров! Активное отношение к новому в нашей действительности — это единственно плодотворный путь к художественным открытиям.

Но хотя студия в большинстве случаев выпускает картины на современные темы, время действия их раскрывается только во внешних приметах. Фильмы, как правило, не вникают в сущность тех или иных явлений.

Почему? Ведь пример других видов национального искусства, в частности литературы, показывает, что кино может сегодня поучиться у нее многообразному и глубокому проникновению во внутренний мир человека.

В эстонской литературе появилась талантливая, своеобразная и очень современная «Ледовая книга» Юхана Смуула. Множество интересных, жизненных проблем встает перед читателями этого произведения. Книга написана эстонским писателем, но примечательно то, что автор ее сумел органично воплотить дух интернационализма, братских отношений между людьми разных наций.

В своих пьесах «Совесть», «Блудный сын», «Браконьеры» писатель Эгон Раннет поднимал важные вопросы современности. Не все в этих пьесах равноценно, но это произведения глубоких, страстных мыслей. Однако если в театральной драматургии писатель поднял острую тему внутренней эмиграции человека, то для кино он, увы, в то же время написал поверхностную комедию «Друг песни».

●

«Встречи на улице» — так называется скромная двадцатиминутная документальная картина «Таллинфильма». Ее создатели — сценарист В. Пант, молодой режиссер В. Андерсон и оператор М. Дороватовский. Мне думается, что этот фильм — принципиальная удача эстонских документалистов, несмотря на неровность картины. Сама композиция фильма охватывает интересные стороны жизни — молодой человек, провалившийся на экзаменах на архитектурный факультет, встречается в уличном потоке с разными людьми. Он с ними незнаком, но авторы показывают нам ряд интересных новелл-портретов: вот донор, который несколько раз спас жизнь незнакомым ему людям; вот сапер, который, уходя утром из дому, не знает, вернется ли он; вот человек, который навсегда прикован к постели, но мир его не ограничивается четырьмя стенами комнаты — он стал рисовать, и его характер закалялся в поисках прекрасного,— это известный самодеятельный художник Пауль Камм... Удача картины состоит в том, что в ней — подлинная жизнь республики. В ней — живые герои современности. В ней — поиски Человека, взволнованное и глубокое раздумье художников о жизни. Вот почему этот скромный документальный фильм окажет большее влияние на зрителя, чем многие художественные картины «Таллинфильма». Вот где следует видеть завтра эстонского киноискусства.

●

Мои заметки были почти закончены. Уже надо было ставить точку. Но появление нового фильма «Парни из одной деревни» (сценарий Э. и В. Беэкманов, режиссер Ю. Мююр) заставило их продолжить.

Я смотрел «Парни из одной деревни» после очередного бурного собрания кинематографистов, где шел разговор о почетном долге киноработников. Помнится, порадовался свежим и новым мыслям своих коллег. Но тут же подумал: мы часто говорим — нужны хорошие картины о современности. Говорим одно, а делаем другое. Но вот закончился просмотр нового фильма молодого режиссера Ю. Мююра, и это чувство горечи начало улетучиваться. Поэтому я и решил написать настоящий «постскриптум» и порадоваться, что жизнь нашего кинематографа внесла в рассуждения критика обоснованную надежду на творческое обогащение национального киноискусства.

Фильм исследует, собственно, ту же среду, что и недавняя эстонская картина «Подводные рифы». Действие его развертывается в среде суровых, скупых на слова эстонских рыбаков. Если «Подводные рифы» не трудно восстановить простым пересказом содержания картины, то «Парни из одной деревни» не поддаются словесному изложению. Да, это обыкновенная история, и ее можно рассказать так: пятеро рыбаков, у которых отказал мотор лодки, очутились во власти осеннего шторма на суровом Балтийском море. Бушующие волны прибили лодку к чужому берегу — финские рыбаки оказали эстонцам гостеприимство. Случай на море. Бывает. Но вот к советским рыбакам прибывает посланник эстонских эмигрантов — он оказался парнем из их же деревни. Прибыл он не случайно, а рассчитывает на случай— быть может, кто-нибудь из пятерых останется на другом берегу... «Он был эстонцем»,— говорят о нем рыбаки, и простой финн понимает эту суровую правду, так же, как пятеро эстонцев еще глубже осознают — из какой они одной деревни.

Нет, нельзя в этом изложении фильма передать глубоко эмоциональную атмосферу произведения, лаконичность и вместе с тем силу выразительных средств, точное ощущение авторами психологии героев. Все вместе взятое вызывает то чувство правды, дает то самое «крупноплановое» исследование характера, которого так не хватало эстонскому кино.

Наиболее интересен образ рыбака Нигласа.

Ниглас‚ — скупой на слова, верящий в бога угрюмый человек на чужбине попадает под влияние скользких фраз «посланника другого берега» Кандле. Но Нигласа прежде всего рыбак, труженик. Создатели фильма и в первую очередь исполнитель роли Нигласа замечательный актер К. Карм, с помощью тонких нюансов раскрывают внутренние противоречия этого человека, осознающего в итоге свою ошибку. Авторы прослеживают, как чужой язык превращается для героя в понятие чужой жизни, от которой он решительно отказывается. В образе Нигласа, в художественном решении эпизода его возвращения к своим, пожалуй, наиболее ярко сказался талант режиссера, мысли о жизни и людях приобрели подлинно кинематографическую форму.

Не все равноценно в фильме. Некоторые сюжетные линии поверхностны, не везде работа молодых операторов Ю. Гаршнека и К. Рехе в стилистике фильма. И хотя в целом актерский ансамбль выразителен, некоторые молодые исполнители не совсем уверенно чувствуют себя на экране.

Однако в произведении есть главное — правда. Разговор о современности ведется глубоко и проникновенно, мысль раскрывается не иллюстративно, а в глубоком прочтении человеческих характеров.

Работа молодых кинематографистов представляется мне обнадеживающим шагом в нашем киноискусстве. Это шаг вперед — из замкнутого круга «случайных встреч» с жизнью к глубокому ее изучению. Шаг на пути, которым должны идти эстонские кинематографисты, чтобы завоевать право называть свое искусство истинно современным и народным.



Я. ВАРШАВСКИЙ

Образный язык экрана

О кино все еще очень часто пишут как об искусстве «фотографическом», и многие зрители привыкли видеть в кинематографии движущуюся фотографию.

В брошюре, предназначенной для широких кругов зрителей, видный киновед пишет о природе кинематографии: «Образы киноискусства предстают перед зрителями как образы самой жизни. Вместо сценической площадки, все время напоминающей зрителю об условности театрального зрелища, вместо мазков кисти или линий рисунка, подчеркивающих, что перед нами творение художника, в кино на экране мы видим движущуюся фотографию. И в сущности говоря, художественный фильм воздействует на нас так же сильно, как сама жизнь».

Вот тебе и искусство, в котором не надо замечать руку художника, а вместе с тем его талант, ум и сердце!

Читаем в другой книге: «Кинематограф в своих образах дает иллюзию меняющейся, развивающейся жизни, обязательно предстающей перед нами во всей своей конкретности. Кино меньше, чем какое бы то ни было другое искусство, требует работы фантазии зрителей. И хотя оно, так же как и другие виды искусства, воссоздает жизнь образно, зритель воспринимает его произведения так, как будто они являются фотографическим отражением реальности. Вследствие этого потенциальные возможности воздействия кино на зрителей больше, чем у литературы и других искусств».

Публикуемая статья—одна из глав книги «Встреча с фильмом», выпускаемой издательством «Искусство».

Странно! Неужели воздействие искусства на зрителя тем сильнее, чем меньше возбуждена зрительская фантазия? И какой неинтересный вывод следует отсюда: раз киноискусство «фотографично», значит, незачем вникать в его образный строй, значит, дело зрителя — смотреть и ничего больше. И если ты невосприимчив к фильму, значит, виноват в этом только фильм. Ни фантазии, ни восприимчивости к языку образов от тебя не требуется.

Берем еще один труд, принадлежащий перу видного режиссера, и читаем: «Зритель верит происходящему на экране (если это убедительно сделано) и рассматривает кинозрелище не только как отражение жизни, но подчас как непосредственную жизненную действительность. Эта вера в правду экрана глубочайшим образом связана со спецификой киноискусства, с его необыкновенной фактографичностью».

Как скучно было бы зрителю, если бы его фантазия отмерла за ненадобностью! А ведь здесь как раз говорится о том, что кино не требует от зрителя ни работы воображения, ни мысленного контакта с художником. Так можно свести необходимость в эстетическом развитии зрителя к нулю, к допотопной наивности.

Не называю здесь авторов процитированных книг и брошюр, потому что не они изобрели и пустили в ход эти взгляды на кино. Они, видимо, просто по инерции повторяют то, что много раз говорилось и писалось. Тем временем развитие кинематографии, становящейся все более многоликой, художественно

тонкой, изобретательной, учит всех нас иначе — более широко и современно — понимать правдивость кино. Она — в образности экрана, а не в его мнимой «фактографии».

Попытаемся сделать обзор — пусть самый краткий — кинематографической образности.

Когда фильм обращается к нам на языке образов и что такое, в конце концов, этот язык?

Прежде всего образна история, рассказанная фильмом. Николай Островский, а вслед за ним Александр Алов и Владимир Наумов в фильме «Павел Корчагин» рассказывают историю человека, отдавшего все жизненные силы революции и коммунизму и потому ставшего бессмертным; жизнь одного человека при этом воспринимается нами как *образ* миллионов человеческих судеб.

Так же образны рассказанные писателями и кинематографистами истории Григория Мелехова, сестер Булавиных, большевика Максима, ученого Полежаева, колхозницы Сани Соколовой. Истории подлинные или сочиненные приобретают на экране достоверность только в том случае, если талантливый художник нашел в них образную суть.

Образность сюжета часто «подводит» требовательного, но не очень чуткого к творчеству художника зрителя. Если положительный герой погибает, такие зрители протестуют — им кажется, что фильм в самой своей основе пессимистичен. Даже солнечноясная «Баллада о солдате» показалась по этой причине некоторым зрителям пессимистичной. Эти зрители хотят, чтобы наше искусство было оптимистичным, и они правы. Но они не учитывают того, что искусство должно рождать оптимизм в душе зрителя, а не просто изображать его на экране благополучными развязками, добрыми улыбками, веселыми танцами и красивыми пейзажами. Если мы чутки к творчеству художника, тогда мы замечаем, что «Баллада о солдате», как и трагедии прошлых веков, несет в себе не образ смерти, а образ бессмертия. Нельзя рассуждать формально — раз герой погиб, значит побеждает смерть. Нет, побеждает любовь к герою, к правде, к мужеству — любовь художника и зрителя.

Ошибка эта — распространенная, поэтому и приходится говорить о ней. И «Коммунист» казался некоторым зрителям пессимистическим фильмом, потому что погибал Василий Губанов. Возможно, «Девять дней одного года» также кому-нибудь покажется фильмом минорным. Нет, это мажорные фильмы, потому что художники, создавшие их, влюблены в борьбу за будущее, в творческую силу человека, они твердо знают, что в такой борьбе напрасных жертв не бывает. И это образно — а не «фактографически» — передают рассказанные ими истории.

Итак, прежде всего образна история, рассказанная с экрана.

И творчество актера кино — образно. Его выразительная сила — не в «документальности» съемки, как об этом часто писали, а в способности артиста-художника видеть — понимать — воссоздавать человеческие характеры, сочетать знакомые человеческие черты — свои ли, «чужие» ли — в характер-обобщение.

Не только зрители, но и многие кинематографисты нередко ставят знак равенства между актером и ролью, которую он играет. Напрасно!

Приведу искренний и точный рассказ актера, создавшего классический кинематографический образ. «Я никогда не видел Чапаева в лицо, но сколько таких же, похожих на него людей, — командиров, солдат, политработников, — сохранила моя память.

В конце концов мне было совершенно безразлично, будет мой Чапаев похож на настоящего Чапаева или нет. Ведь вот что думал о Чапаеве сам Фурманов: Чапаев живет и будет долго-долго жить в народной молве, ибо он коренной сын этой среды и к тому же удивительно сочетавший в себе то, что было разбросано по другим характерам его соратников, по другим индивидуальностям. И вот живые участники событий, с которыми потом приходилось мне встречаться, бывшие бойцы Чапаевской дивизии, узнавали в фильме себя, они верили, что каким-то чудесным образом на экран попали подлинные события того времени...»*

Б. Бабочкин очень верно объяснил, как актер начинает с накопления фактических знаний, а в конце концов становится безразличным к «фактографии» («в конце концов мне было совершенно безразлично, будет ли мой Чапаев похож на настоящего Чапаева или нет»). Сочетание того, что было разбросано по многим народным характерам — это и есть кинематографический образ Чапае-

*Магнитная запись речи Б. А. Бабочкина по радио, февраль 1962 г.

ва. Образ, в котором узнал себя весь революционный народ.

В «сочетании» и проявилась образная мысль актера, индивидуальность художника.

В любой талантливой актерской работе присутствует образная мысль.

Образно сильнейшее средство киноискусства — монтаж и прежде всего «русский», как его называют на Западе, эйзенштейновский монтаж. В его основе лежит опять-таки не «фактография», не пересказ эпизодов, а поэтическое движение мысли.

В десятках книг, в сотнях статей были описаны монтажные образы, «кинометафоры» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А.Довженко, возникающие как сравнение, сопоставление, «стык» кадров. Примеры общеизвестны — рабочую демонстрацию в «Матери» В. Пудовкин монтажно сравнивал с весенним ледоходом, плененного колонизаторами монгола Баира («Потомок Чингис-хана») — с золотой рыбкой, задыхающейся на ковре, и т. п.

Часто пишут, что «монтажная образность» ушла в прошлое вместе с немым кино. Так ли это?

Монтажное сравнение «впрямую» часто выглядит теперь как бы каламбуром, шуткой, пародией на старое кино. Значит, монтажная образность устарела? Такой вывод был бы легкомысленным. Завтра же, сегодня же может явиться художник, способный возродить кинематографическую метафору. Искусство почти ни от чего из ранее найденного окончательно не отказывается — оно предпочитает не «минусы», а «плюсы»; любой художественный прием может пережить вторую и какую угодно еще молодость.

Однако в современных фильмах несравненно чаще встречается образность другого рода. Она как бы заключена в самом кадре, а не в «стыке» кадров.

Кадр, на котором мы видим измученного геолога Сабинина («Неотправленное письмо»), построен режиссером М. Калатозовым и оператором С. Урусевским так, что зритель мысленно сравнивает героя фильма с подвижниками древности, изображенными старинными живописцами.

Кадр, конечно, необычайно эффектный, образно броский. Его не забудешь. А вот самый обыкновенный, как бы «не выстроенный» кадр, несомненно содержащий в себе спрятанное образное сравнение. Помните, как Гуров, приехав в провинциальный город, где живет Анна Сергеевна, долгие часы томится перед унылым забором? Перенося на экран «Даму с собачкой», Иосиф Хейфиц точно воплотил чеховский образ. Гуров словно в тупике — некуда податься и ему и Анне Сергеевне, каждый день глядящей на этот забор, «серый, длинный, с гвоздями».

Мы окажемся нечуткими зрителями, если не уловим за таким, как бы «обыкновенным» кадром-фотографией, кинематографический образ, выражающий и строй чувств героев и природу таланта автора.

Между прочим, Антона Павловича Чехова неумные критики упрекали в том, что он якобы не выявляет своего отношения к добру и злу. В одном из рассказов Чехова шла речь о публичном доме. Кто-то из рецензентов обвинил писателя в том, что он не выразил своего отношения к проституции. Чехов возмущался близорукостью рецензента и напоминал, что он показал в рассказе снег. Снег был выразителем чувств автора — он «хлопьями валил на землю и, казалось, хотел засыпать весь мир».

Кстати, хороший пример «кинематографического» мышления! Вводя в «кадр», то есть в рассказ, снег, Чехов высказался более художественно выразительно, чем если бы воскликнул с помощью дикторского текста: «ненавижу проституцию!».

Теперь реже, чем в прошлые годы, кинематографисты прибегают к крупным планам. (Когда-то они казались чуть ли не главным преимуществом кино). И все же они представляют собой сильное образное средство. Если режиссеру это нужно, крупный план как бы «укрупняет» чувства героя фильма. Вспомните крупные планы Сергея Бондарчука в «Судьбе человека», Иннокентия Смоктуновского в «Неотправленном письме».

Борис Чирков поделился с кинозрителями таким наблюдением: «Чрезвычайные размеры видимого нами явления, творения природы или создания людей сами по себе заставляют нас поверить в то, что каждое из них наделено особой значительностью... Такова особенность образного мышления. В юности я никак не мог представить себе, что Лев Толстой — маленький, тщедушный старичок, в моем представлении он должен был быть гигантом... Многие из нас не однажды испытывали чувство разочарования и досады, сидя у телевизора и глядя знакомую и любимую кинокартину. Как много теряет она, перейдя с экрана кино-

театра на экранчик телевизора! Резкое изменение размеров изображения часто меняет и искажает весь фильм».

Вторая серия «Воскресения». Нехлюдов объявляет Катюше о своем решении жениться на ней. Режиссер Михаил Швейцер ведет сцену на крупных планах: сейчас ни Нехлюдов, ни Катюша ничего и никого вокруг не видят. Катюша напряженно всматривается в глаза Нехлюдова, мучительно старается разгадать: что ты еще собираешься сделать со мной?

Так крупный план образно «выключает» героя из окружающей среды, из потока жизни. Он растягивает мгновение до бесконечности, как бы заставляет время остановиться. Впрочем, «правил» здесь никаких быть не может, и напрасно в прошлые годы некоторые киноведы пытались составить своего рода киноазбуку, перечисляя, что означает тот или другой прием. Все дело здесь в индивидуальности художника и неповторимом решении неповторимой творческой задачи. «Инвентарь» образности немыслим и ненужен.

Мы не раз слышали и читали в книгах о кино, что крупный план существует для зримого выделения главного в действии, что он представляет собой как бы акцент. А вот в «Балладе о солдате» режиссер строит многие очень существенные эпизоды не на крупных, а на общих планах. Видимо, именно потому, что искусство не терпит «инвентаря приемов». Хороший чтец может выделить то или другое слово не только повышением, но и понижением голоса, не только криком, но и шепотом. То же самое может сделать и кинематографист, если вдруг удалит от вас актера в глубь экрана.

Одна из лучших сцен «Баллады» построена именно так. Фронтовик-инвалид (Е. Урбанский) встретился на вокзале с женой (Э. Леждей). Мы видим, как до боли сильно сжали друг друга в объятиях муж и жена. После этого Г. Чухрай не приближает к нам (как сделали бы десятки режиссеров), а удаляет актеров — они медленно уходят по перрону. А мы все более напряженно следим за ними (может быть, именно потому, что они удаляются от нас). И когда фигурки стали совсем маленькими, между мужем и женой разыгралась первая после встречи драма: жена споткнулась о костыль мужа, невольно напомнив ему о том, что он — калека; она еще не привыкла ходить рядом с инвалидом, забывает о его костыле; прижав руки к груди, жена виновато смотрит на мужа, безмолвно просит извинить ей бестактную неловкость...

Мы не видим лиц актеров, потому что эпизод перешел на общий план, но *фантазируем*, *воображаем*: какое объяснение — пусть бессловесное — происходит между инвалидом и его красивой женой.

Не для того ли избрал здесь режиссер общий план, чтобы разбудить нашу фантазию?

Вот еще один эпизод. Шофер, которого Алеша попросил подвезти его к деревне, отказал ему — у него нет времени, он тоже солдат. Алеша шагает один по проселочной дороге. Он снова потрясен горем — оттого, что встретился с человеческой черствостью. Шутка ли, он раздал всем, кто в нем нуждался, свои драгоценнейшие шесть суток отпуска, и вдруг такое бессердечие!

Здесь проходит самый чувствительный «нерв» фильма — ведь фильм говорит о близости людей, общности их судеб.

Алеша прошагал далеко, фигура его уменьшается, вот-вот пропадет из виду. Вдруг солдат-шофер, одумавшись, догоняет Алешу и предлагает ему сесть в кабину. Мы не слышим, что они говорят друг другу — режиссер выключил фонограмму. Очевидно, режиссер хочет, чтобы мы не просто слушали этот разговор, а воображали его, то есть опять-таки стали более активными зрителями.

Алексей, ведущий счет уже не дням, не часам отпуска, а минутам, все-таки отказывается сесть в машину — он презирает бездушных людей. Мы видим издали его красноречивый жест и воображаем, что там говорит сейчас Скворцов шоферу. Они удаляются от нас, но все-таки издали видно: Алеша помирился с шофером, сел в кабину.

Мы сами, зрители, нафантазировали, мысленно «сыграли» разговор, происшедший между двумя солдатами. Благодаря нашей зрительской активности, «сопереживание» герою стало еще сильнее.

Наконец, на общем плане снят и важнейший эпизод встречи Алеши с матерью. Режиссер явным образом удаляет от вас Алешу и его мать в минуту их встречи. Вы сами дорисуете в своем воображении подробности, представите себе слова, которых не услышали, — как бы говорит он нам. И действительно, нет в эту минуту зрителя, который не представил бы себе первых слов матери

и сына, их глаза, их дыхание. Любой зритель, зрительница ставят себя в эту минуту на место матери и сына Скворцовых. А ведь это и есть «сопереживание», заставляющее зрителя остро воспринять содержание фильма.

Кинематографисты конца двадцатых годов много думали о том, как вернее руководить мыслями и чувствами зрителя. Монтаж диктовал зрителю переход от мысли к мысли, от сравнения к сравнению.

Это был шаг вперед в развитии киноискусства — от простого фотографирования жизни к образному восприятию ее с определенной идейной позиции.

Киноискусство развивается, ищет более тонкие и прочные связи со зрителем. Теперь режиссер обычно показывает зрителю жизнь широко, без назойливого «акцента», но так, чтобы зритель увидел ее глазами художника. Так, в «Балладе о солдате» автор фильма не столько предлагает зрителю свои взгляды на жизнь и людей, сколько стремится вызвать в зрителе активное отношение к показанному — пусть зрители сами мыслят, обобщают. Это не значит, что автор остается в стороне беспристрастным наблюдателем событий. Нет, он очень активен! У него самое определенное отношение к жизни, и он ясно сознает свою общественную цель в искусстве. Но он не хочет вести зрителя за руку. Он полагает: если зрителю правдиво показать жизнь, зритель сам сделает активные выводы.

Отсюда — черты кинематографической образности «Баллады о солдате». Очень активной, но не навязчивой. Громких слов автора не слышно. Указующих жестов не видно. Вам показывают доподлинную жизнь, веря в вашу способность дорисовывать в своем воображении характеры и мысли людей. Точнее говоря, художник развивает в зрителе художника.

Давно известна образная выразительность угла съемки — ракурса. Вот пример из «Тихого Дона». Сергей Герасимов пишет об эпизоде возвращения Степана Астахова домой:

«Что нам нужно подчеркнуть сейчас?

Хозяин вернулся, а дом — чужой. И вот мы ставим камеру так, чтобы поместить Степана как бы во главе угла, основанием которого является общий вид комнаты с дверью на кухню, где заметна тень Аксиньи. В красном углу комнаты — иконостас, на одной стене — шашка, на другой — парадный мундир Степана, по углам стоят сундуки. Все говорит о житье-бытье хозяина, а во главе этого и он сам, отвернувшийся от комнаты, обращенный лицом к киноаппарату так, что голова его со взлохмаченными, слепившимися волосами занимает целую треть экрана».

Здесь углом съемки образно выражены взаимоотношения людей, их настроение и многое другое...

Все более образным становится операторское искусство. Это видно, в частности, в творчестве Сергея Урусевского.

Вспомните «Сорок первый». Застыли барханы Приаралья. Пустыня напоминает омертвевшее море. Здесь начинается действие кинематографической трагедии.

Возможно, другой оператор снял бы пустыню плоской, невыносимо однообразной и был бы по-своему прав. Тем более что Лавренев так передал страшноватый облик места действия: «тянулся без конца низкий, омерзительный своей ровностью берег».

Но оператор Сергей Урусевский искал и нашел в пустыне другое. То, что показалось ему необходимым для вступления именно в эту кинотрагедию: у него барханы напоминают вздыбленные штормом морские валы.

Урусевский давно сделал для себя правилом снимать не топографию, а *образ* места действия. Его интересует «внутренний образ» — земли, леса, города. Что это значит? Не слишком ли туманно сказано?

В «Сельской учительнице» Сергей Урусевский с помощью оптического приема — если угодно, оптического обмана — заставил осенние сады цвести по-весеннему. Оператор хотел передать пейзаж таким, каким увидели его восторженная Варвара Васильевна и ее ученики. Это не более чем кинометафора, такая же «условная», как и монтажные метафоры. Здесь мы встречаемся с не очень распространенной, довольно непривычной и все-таки законной разновидностью кинематографической образности. Она имеет право на место в кинематографии не меньше, чем в литературной речи.

Среди многочисленных китайских живописных школ одна именуется «Прилежная кисть», другая — «Рисовать смысл». Первая школа учит художника возможно точнее воспроизводить то, что он видит. Сергей Урусевский — приверженец другой школы — не в живописи, а в операторском искусстве.

Он хочет не столько фиксировать то, что видит, сколько открывать внутренний смысл кадра (скажем, «цветение жизни»). Урусевский не боится изменить тому, что видит глаз, ради того, чтобы образно «рисовать смысл». В «Сорок первом» для него важны не бытовые подробности жизни в пустыне, а штормовое столкновение человеческих воль, убеждений. И потому он ищет в Каракумах не «омерзительную ровность», а образ шторма.

Ему не понадобились оптические хитрости, как в «Сельской учительнице», чтобы преобразить пейзаж, — он отыскивает в силуэтах барханов напряженность линий и форм и благодаря углу съемки как бы уподобляет барханы беспокойным волнам.

Искусство кинооператора требует умения найти не просто «подходящую», а характерную, то есть о б р а з н у ю натуру. Кинооператор чаще всего орудует чем-то настоящим, взятым из самой жизни, и глаз у него должен быть необыкновенно избирательным. В этом мы и убеждаемся, глядя «Сорок первый».

Но нужно ли все это подмечать зрителю? Ведь его интересует в «Сорок первом» Марютка, а не Урусевский, ради драмы Марютки он пришел в кинотеатр.

Не столь важно заметил ли зритель при первом просмотре талантливую работу оператора, — все равно, найденные оператором беспокойные, неуравновешенные, как бы «падающие» линии незаметно подействуют на наше сознание. Мы не будем искать на экране красивенькие виды. Мы почувствуем, что смотрим фильм трагический — художник рассказывает в нем о единоборстве могучих сил; ничейный исход исключен. А при втором просмотре мы улавливаем — если внимательны к этому — стратегию кинематографиста и понимаем, чем он берет нас. Тогда фильм становится для нас вдвойне интересным.

...Мы замечаем, что оператор, снимая комиссара отряда Евсюкова, берет в кадр пламя костра. Мы уже видели фильм «Неотправленное письмо», также снятый С. Урусевским, и знаем, что он неравнодушен к костру. Почему? Пламенем костра олицетворяет оператор дух борьбы, исканий. (Тоже образное сравнение, зримая метафора, но без монтажного «стыка» соседних кадров.)

В эпизодах счастья Марютки, развивая авторскую мысль, оператор зримо показывает, каким огромным в эти дни стал для молодой женщины окружающий мир. Благодаря камере С. Урусевского, в любви Марютки участвуют море, облака, небо, золотистые отмели. Надо было отыскать и уловить камерой эти пейзажи не просто ради их красоты, а для того, чтобы рассказать, как сливается Марютка со всем миром в дни счастья. Любовь для нее — новое открытие мира.

Искусство оператора иногда называют светописью. Слово красивое и соблазнительное, близкое к знакомому — «живопись». Но оно передает лишь часть операторского умения. Если мы присмотримся, как в «Сорок первом» оператор, меняя крупность плана, то уменьшает, то увеличивает изображение или обрушивает на бредящего Говоруху морские волны, станет ясно: хоть светопись кинооператора во многом близка живописи, но действует она на зрителя *совсем* иначе. Иногда кадр производит сильнейшее впечатление тем, что вдруг надвигается, обрушивается на нас, или тем, что мы как бы приближаемся к нему, или тем, что какая-то часть вдруг резко увеличивается. (Помните, как в «Чистом небе» пугается Саша глаз летчика — с о в с е м н е с т р а ш н ы х, — когда они зловеще надвигаются на нее, точно черная весть? Так решен эпизод, где Саша узнает о гибели Алексея. Слова еще не прозвучали, а в движущемся, зловеще нарастающем изображении уже высказано предчувствие Саши.)

Д в и ж е н и е в к а д р е часто выражает образ, который словами не передашь — как не перескажешь музыкальную мелодию. Все без исключения зрители «Александра Невского» запомнили механически-тупое, неотвратимое движение тевтонской колонны по льду Чудского озера.

Как родился этот необыкновенно выразительный образ? В сороковых годах Сергей Эйзенштейн сделал такую автобиографическую запись:

«Смоленск. 1920 г. Живу в теплушке на запасных путях ж. д. узла.

Самое страшное.

В сумерки. Под вечер.

Товарный состав, идущий задним ходом...

Ни крикнуть. Ни остановить...

Отлагается живым острым о б о б щ е н н ы м о щ у щ е н и е м с л е п о й н е у м о л и м о с т и чего-то страшного, наступающего...

Меня в детстве очень рано пугала маменька.

Она говорила:

«Ты думаешь, я мама. Я — вовсе не мама...» Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами. (Отсутствие *живого* лица!) И медленно надвигалась на меня.

И медленное накатывание — медленное в своей зловещей неумолимости. Товарный поезд тоже медленно наезжал, не мигая красным глазком фонарика на тупом рыле последнего вагона.

Так же тупорыла «свинья» с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза!»

Далее Эйзенштейн пишет, что образ этот был воплощен в знаменитой сцене расстрела на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин», а потом в «рыцарской свинье» из «Александра Невского».

Образным может стать *предмет* на экране. «Вот оно — мое достоинство», — так Чаплин называл свою джентльменскую тросточку, с которой не расставался долгие годы. Человеческое достоинство, поруганное в старом мире, было трагикомическим содержанием многих фильмов Чаплина.

Образной может быть мизансцена (или мизанкадр) — расположение действующих лиц в кадре. Если начать приводить примеры образных мизансцен, им не будет конца. Воспользуюсь единственным: в «Чапаеве» мы видим рослого, могучего Жихарева, подчиняющегося слабенькому часовому. Мы как бы *читаем* смысл эпизода, где побеждает сила революционной морали. Еще раз скажем: словесный пересказ этого образа, как и любого другого, недостаточен.

Труднее всего передать словами образность *съемки с движения* — сильнейшего художественного средства кинематографии наших дней (ее часто называют «динамической съемкой»).

Напомню описание двух первых эпизодов «Неотправленного письма» в журнале «Искусство кино». «Маленькая группа геологов прибыла к месту своей работы. Улетает самолет, который забросил группу в далекую тайгу, рвется последняя прямая связь с Большой землей. Съемочный аппарат установлен на улетающем самолете, и поэтому все дальше и дальше отходит точка съемки... Это образ: затерялись в глухой далекой тайге.

Двинулся отряд, пробивается сквозь густые заросли кустарника. Хлещут по лицу ветки, утомлены люди, мрачные облака задернули солнце, в приглушенной серой тональности рисуется изображение на экране, камера — в беспокойном движении также пробирается через заросли, как и герои фильма. Это образ: нелегкое дело задумано, много трудностей впереди» (Л. *Дыко*, Творческие поиски Сергея Урусевского. «Искусство кино», 1961, № 7).

Вообще оператор Сергей Урусевский особенно талантливо пользуется съемкой с движения. Трудно представить себе более впечатляющий *образ смятения*, чем эпизод в фильме «Летят журавли», когда Вероника от стыда и горя хочет умереть (снят движущейся, «бегущей» за Вероникой камерой).

И *свет*, разумеется, сильнейшее образное средство кинематографиста.

Во второй серии «Воскресения» есть короткий, очень немногословный эпизод, где Катюша Маслова вспоминает жизнь в публичном доме. Оператор как бы распластал светом ее лицо, размыл его черты, словно Катюша опять в чаду долгого кабацкого разгула — «с восьми до четырех», и поплыло все вокруг... Здесь нет трафаретного кинематографического «наплыва», каким раньше часто пользовались режиссеры, —образ недавнего прошлого дан светом и психологическим рисунком актрисы Тамары Семиной.

Образ — больше, чем просто изображение. Как убедиться в этом?

Полезно было бы припомнить финальные кадры множества фильмов, одного за другим. Они почти всегда образно собирают в себе, как в фокусе, весь фильм. Их значение — шире того, что изображено.

«Коммунист». Анюта уходит не к мужу, дожидающемуся ее в благополучно-сытом доме, а к полуголодным строителям будущего. Режиссер строит мизансцену, как развилку жизненных путей.

«Отчий дом». Девушка, выросшая в городе, нашла в деревне второй свой родной дом. В финальном кадре она словно затерялась в деревенском пейзаже, словно стала частью его. В другом фильме того же режиссера Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими» такая же судьба выпала на долю старого дармоеда-горемыки. И он находит в деревне счастье — и точно так же «растворяется» в финальном кадре, сливается с пейзажем...

Позже других составных частей фильма стал образным *звук*. Теперь режиссер довольно свободно обращается со звуком,

не опасаясь того, что он, как казалось раньше, слишком прочно связан с «натурой». Режиссеры научились монтировать звуки, как когда-то изображения. И вот создаются выразительные звуковые образы. В «Непокоренных» Бориса Горбатова и Марка Донского есть эпизод: старики кузнецы, томящиеся от вынужденного безделия на захваченной врагом земле, однажды взялись за кувалды и, наслаждаясь своим мастерством, отковали стальной цветок — для себя, «для души». Когда кузнецы обрушивают могучие удары на металл, звуки ковки сливаются на фонограмме с гудением колоколов. Эпизод приобретает образный смысл благовеста, весеннего предчувствия торжества.

Еще раз вспомним «Чистое небо»: Саша Львова идет в проходную к летчику, приехавшему сообщить о гибели Астахова. Нарастает звук мерных ударов по металлу — словно усиленное в тысячу раз сердцебиение. Так же образно нарастает набатный звук в эпизоде, где Астахов, стоя на стыке железнодорожных путей, не замечает приближения паровоза.

В книжке Ю. Закревского «Звуковой образ в фильме» читаем: «В «Судьбе человека» есть такой эпизод: изможденные до крайности пленные роют могилу для своих же расстрелянных товарищей. Лопаты скребут каменистую сухую землю. И этот шум (скрип лопат, шорох земли) приобретает очень точную для эпизода окраску — он похож на всхлипы плача».

Любопытный пример рождения образа из сочетания звука с изображением мы находим в воспоминаниях А. Алова и В. Наумова о том, как Игорь Савченко ставил «Тараса Шевченко».

«В сценарии этот эпизод был записан так: ... Паром причаливал к берегу. Провокатор указывал жандармам на Шевченко. Они хватали его. И Тарас брезгливо бил предателя по лицу».

Далее следовало затемнение.

Из затемнения на экране возникал безмолвный Петербург — набережная, Зимний. И император...

На одном из просмотров механики неправильно зарядили часть и фонограмма значительно отставала от изображения. Все смешалось. Провокатор заговорил голосом великого поэта. Царь — голосом жандарма. Удар пощечины прозвучал в царском дворце.

Кто-то бросился из зала в аппаратную.

— Еще раз точно так же, — остановил его Игорь Андреевич.

И снова на экране замелькало несинхронное с фонограммой изображение. Просмотр кончился, и работники группы в недоумении переглядывались.

А Игорь Андреевич заговорил вдруг о монтаже. О том, что режиссеры просто забывают об огромной силе, которую таит в себе монтаж. О том, что пленку часто склеивают, а не монтируют. О возможностях эмоционального и философского столкновения эпизодов. О монтаже цвета. И звука.

Потом он ушел в монтажную, и через некоторое время мы смотрели в просмотровом зале заново перемонтированный ролик.

Кусок преобразился. Вместо вялого затемнения, обозначавшего лишь прошедшее время, появилась резкость, ритмическая упругость. Столкновение двух эпизодов давало не только новую эмоциональную окраску, но рождало новое идейное звучание куска.

Как же удалось этого добиться?

Окончание первого и начало второго эпизодов были из материала изъяты. Пощечина провокатору смонтировалась с изображением царя. Эхо удара зазвучало в царских покоях. Пощечина, которую нанес провокатору непокорный поэт, досталась другому.

Склейка превратилась в монтаж».

Вместе с обнаженной образностью в фильм проникает откровенная условность. Та самая условность, от которой киноискусство, если верить некоторым теоретикам, освободилось навсегда. Да, есть условность и в набатном звуке в «Чистом небе», и в благовесте «Непокоренных», и в весеннем цветении осенних садов — по воле оператора С. Урусевского; пользуясь условностью, Александр Петрович Довженко делает невидимое видимым, воображаемое реальным, дарует бессмертие любимым своим героям. От оптики до сюжета фильма — все, оказывается, подвластно художественным условностям.

Стоит ли огорчаться по поводу того, что киноискусство не так уж «безусловно», как это утверждали некоторые теоретики?

Условность никогда не была противником искусства, его правдивости. В мировоззрении художника, а не в мнимой «фактографичности» — правда искусства. Чем дальше, тем все более смело пользуется кинематография и подлинным зримым документом, и мастерским подражанием документу, и смелой поэтической выдумкой.

Но пора сказать вот о чем: образность не терпит банальности; ведь образ — всегда открытие. Это касается и сюжета, и монтажа, и ракурса, и любого выразительного средства фильма.

В сюжете фильма «День первый» проводится более чем наивная параллель: предоктябрьская Россия ждет преобразований, а семья рабочего Тимофеева ждет ребенка. Образ? Да, но наивный. При штурме Зимнего на Дворцовой площади погибает Николай Тимофеев. В этот момент у его жены Кати начинаются родовые схватки. В кадре — труп Николая, а рядом — рожающая Катя. Мало этого — первый крик ребенка сливается со звуками «Интернационала»...

Много талантливых творческих находок в фильме «Отелло». Но когда Яго запутывает мавра в сетях интриги, а Отелло буквально путается в рыбачьих сетях, такая зримая метафора кажется слишком прозрачной. Не испытываешь радости творческого открытия, потому что сравнение взято впрямую.

В фильме «Клад» колхозник Саулия присвоил горшок с древними монетами, случайно найденный в поле. Размечтавшись о беспечной жизни миллионера, он строит планы на песке. Эту метафору режиссер выражает так: Саулия уединился с женой в лодке, вытащенной на песчаный берег; лодка неустойчива, зыбка. Ничего не скажешь — метафора. Но буквальное ее изображение делает кадр наивно-смешным. В финале картины жену Саулии — она едва не погибла из-за того, что муж стал стяжателем, — односельчане несут на руках. Саулия оказался «на другом берегу» — это также показано буквально. Саулия карабкается по отвесной скале, желая догнать односельчан. Образно? Нет, смешно. Тем более что рядом — удобный пологий спуск.

Сергей Эйзенштейн настойчивее всех других режиссеров искал образный язык кино, но именно он предупреждал, что буквальное изображение метафоры смешно. Достаточно перенести на экран возвышенные красоты Суламифи, описанные в «Песне песней», и получится шарж. Или, скажем, зримо передать шекспировскую строку: «любил ее, как сорок тысяч братьев любить не могут».

Именно так — буквально — иногда переносятся на экран литературные образы, и зрители не виноваты, если им при этом смешно.

С. Эйзенштейн иронизировал над собой, вспоминая, как в первой серии «Ивана Грозного» приказал надеть на царя латы с изображением солнца, а на Курбского — с изображением месяца. «Кому из зрителей придет в голову, что это намек на то, что Курбский светит лишь отраженным светом?» — писал Эйзенштейн. Гениальный художник не боялся посмеяться над своей ошибкой.

Ракурс тоже может быть «образным» до наивности. Когда в «Двух жизнях» нам показывают конную статую, как бы «топчущую» демонстрацию, или, в другом эпизоде, монумент Петра, благословляющего простертой рукой революционный народ, мы думаем — лет тридцать с лишним назад такой прием, возможно, произвел бы впечатление. С тех пор он стал «общим местом» и вызывает улыбку. В искусстве повторение либо сознательный прием, либо штамп.

В «Первом дне мира» советский офицер-парламентер, пересекающий обезлюдевшую площадь, снят сверху. Он получился маленьким, приплюснутым к асфальту. К чему такой ракурс? Парламентер хоть и один, но не одинок, — очевидно, нужно было искать другой ракурсный образ.

Вообще, надо сказать, приходится удивляться: почему и ракурс, и укрупнение плана, и съемка с движения так часто ничего не значат, никакого образа в себе не несут? Зачем оператор забирается со своей камерой с «точки» на «точку» и еще отыскивает самые недоступные? Сплошь и рядом возникает впечатление, будто он не умеет обходиться с доставшейся ему дорогой игрушкой — только и всего.

●

Эти строки пишутся, когда один за другим выходят на экран очень разнообразные фильмы — «Девять дней одного года», «Человек идет за солнцем», «Когда деревья были большими», «Аленка», вторая серия «Воскресения», «А если это любовь?», «Иваново детство», «Суд»... Небывалое разнообразие «наречий» одного и того же единого, могучего кинематографического языка! Еще большее богатство индивидуальных стилей ждет нас впереди. Социалистический реализм — это расцвет множества художественных школ. Теперь мы в этом наглядно убеждаемся.

Надо и нам, зрителям, быть широко восприимчивыми к бесконечному разнообразию языка киноискусства.



Д. ЯШИН

Нужно доспорить

— Театр был наполовину пуст!— заявляют одни.

— Театр был наполовину полон!— утверждают другие.

Нечто подобное возникает и при спорах о делах научного кино: одни хотят видеть в первую очередь пустые места, то есть неудачи, другие обращают внимание лишь на достижения.

Каково же объективное положение на этом участке кинематографии, соответствует ли оно требованиям сегодняшнего дня или отстает от запросов времени? Разобраться в этом совсем не просто, так как для подавляющего большинства читателей журнала «Искусство кино», впрочем как и для всей многомиллионной армии советских кинозрителей, фильмы наши почти что «засекречены».

Ну кто не знает, что в кинотеатрах и уподобившихся им клубах в добавление к художественному фильму демонстрируется преимущественно журнал «Наука и техника», иногда одночастевые короткометражки; двухчастевые, а их за последние годы стало большинство, на коммерческие экраны не попадают — не хватает времени, отпущенного на сеанс. И уж конечно, такая же судьба выпадает на долю картин полнометражных. Показывают наши фильмы, и полнометражные и короткометражные, главным образом специализированные кинотеатры, количество и вместимость которых ничтожно малы. Остается добавить, что из многих десятков картин, выпускаемых семью студиями научно-популярных фильмов страны, далеко не каждую третью можно увидеть с экрана телевизора. Так что определение «засекреченные» нельзя считать большим преувеличением.

Тут читатель вправе спросить: ведь статьей М. Арлазорова* журнал открыл дискуссию о состоянии научного кино и, видимо, своевременно, так как автор приходит к весьма неутешительным и тревожащим всех выводам. Примерно к таким же выводам пришел и В. Шнейдеров*. Как же все-таки разобраться в этом вопросе?

Нам думается, что свое в достаточной степени обоснованное мнение по предмету дискуссии можно составить на основе анализа хотя бы нескольких виденных фильмов: в какой степени они соответствуют тому, чего ждет зритель, на что он хочет услышать ответ с экрана.

Аксиоматично утверждение,что современный кинематограф играет важнейшую роль в познании мира, следовательно, научное кино призвано играть эту роль в своей сфере — в области науки и техники. И если современной теме посвящается большинство художественных фильмов, то и научно-популярные в неменьшей степени должны быть обращены к сегодняшнему дню, к актуальнейшим проблемам, над которыми бьется мысль ученого, конструктора, изобретателя. Хотя положение это тоже можно считать бесспорным, полагаем, не лишне напомнить о нем.

А что именно сейчас является передним краем науки, повторять не стоит — об этом писали и М. Арлазоров, и В. Шнейдеров, и кандидат технических наук В. Ахутин**.

Полеты человека в космос не только актуальнейшая, но и наиблагодарнейшая тема для рассказа с экрана. В этом рассказе все будет интересно зрителю, за каждый эпизод, приоткрывающий завесу над неизвестными, он будет искренне благодарен кинематографистам.

Можно смело заявить: благодаря своей теме, фильм «Снова к звездам» завоевал популярность у зрителя. Но отдавая должное ряду его достоинств, в первую очередь достоверной передаче волнующих событий, мы как-то не ощущаем, что сделан он на студии научно-популярных фильмов, так как в нем нет главного — научного раскрытия темы «человек

* «Искусство кино», 1962, № 2.

* «Искусство кино», 1962, № 6.

** «Искусство кино», 1962, № 3.

в космосе», технической расшифровки современных принципов ракетостроения и полетов в безвоздушном пространстве.

Конечно, нам могут возразить — все это многим зрителям уже известно,— но вряд ли такой довод может опровергнуть наше утверждение, что студии научно-популярных фильмов должны делать научные, а не документальные фильмы. Иначе... иначе для чего же мы существуем?

К сожалению, практика наших студий, особенно Московской, оставляет желать лучшего. Вспомним хотя бы, что именно на «Моснаучфильме» родилось чисто документальное произведение «Имени Чайковского»— о Первом международном конкурсе музыкантов в Москве. Чисто документальным является и первый панорамный фильм «Широка страна моя...», кстати, поставленный приглашенным для этого мастером-документалистом Р. Карменом.

Языком документального фильма рассказывают авторы и о школе циркового искусства («На манеже— юность»), и о советских выставках за рубежом, как в полнометражном «Атом, мир и дружба», так и в многочисленных достаточно однотипных короткометражках.

А что общего имеют с научно-популярной кинематографией поставленные на «Моснаучфильме» «Звероловы», «Дерсу Узала», «Зеленый патруль»? Кстати, сценарий «Зеленого патруля» был извлечен из архивов одной из студий художественных фильмов. Как видите, отход от возложенных на нас задач — явление не единичное и подмена их другими, не свойственными научному кино, практикуется в последние годы достаточно широко. Приходится ли удивляться, что в этих условиях сценарист Е. Рябчиков, режиссеры Д. Боголепов и Г. Косенко вместо научного сделали документальный фильм «Снова к звездам». Каждому очевидно: в данном случае это было и легче и быстрее, особенно если учесть, что опыт подобной работы у них уже имелся.

А жаль! Обогащенный научным материалом, фильм мог бы стать содержательнее и глубже.

Попробуем представить, каким мог бы быть подлинно научный фильм о полете Германа Титова в космос.

Ну, например, разве не хочется, чтобы авторы хотя бы немного раскрыли само понятие «космос», так не укладывающееся в обычные, земные представления, или хотя бы напомнили, сколь безраздельно огромен, сколь необъятен окружающий нас безвоздушный, безмолвный океан с бесчисленным количеством больших и малых миров, уже ждущих первого гостя с планеты Земля.

Здесь может быть множество решений. Трудно настаивать на каком-либо одном, но непреложно то, что без кинематографического, то есть образного рассказа о природе космоса, о сложностях полета вне земной атмосферы фильм стал беднее, чем мог бы быть. Ну а «расшифровка» опасностей, подстерегающих космонавта, и тех приспособлений, которые призваны защищать его (специальная оболочка корабля, костюм космонавта и т. д.), разве такие «отступления» от хронологически точного пересказа всей подготовки к полету не обогатили бы фильм, не возвеличили бы еще больше бесстрашие Г.Титова, не восславили бы еще ярче подвиг советской науки?

Как патриоту своего дела, мне остается только пожалеть, что авторы «Снова к звездам» упустили представившуюся богатейшую возможность создать интересный и актуальный научно-популярный фильм о полете в космос и вместо него сделали фильм документальный.

Пусть читатель не думает, будто я считаю документальную кинематографию чем-то низшим по сравнению с научной. Отнюдь нет. Но у документалистов свои задачи и достаточно своих мастеров, и брать на себя их роль не имеет смысла по простой причине: кто же тогда будет выполнять нашу работу? Кроме того, не лишним будет помнить, что документальный или художественный фильм может появиться на наших студиях только взамен научно-популярного. Нужны ли здесь дальнейшие комментарии?

Почему же все-таки занимаемся мы подчас не тем, чем обязаны, отказываемся от выполнения своих задач? Иной раз это делается, конечно, сознательно, так сказать, с заранее обдуманным намерением, как в случае с фильмом «Снова к звездам», но иной раз причина лежит в другом.

Порой, как плод административного вдохновения, возникает задание, требующее показа обильного и трудно поддающегося раскрытию материала.Сложность полноценного решения темы средствами нашего искусства приводит к отказу от принципов драматургии и замене ее иллюстративностью. Казалось бы, проще всего изменить задание, но на деле это совсем не просто. Тогда сценарист, а вслед за ним и режиссер вступают на путь компромисса, в результате появляется некое гибридное произведение, которому стремятся придать вид документального фильма, хотя совершенно очевидно, что иллюстративность никак не совместима с подлинным искусством документального кино.

Остается добавить, что подобные истории происходят главным образом с фильмами заказными, теми, что делаются на средства различных ведомств, руководителей которых вполне устраивает «перечислительное произведение», где не пропустили ни одного производственного объекта, ни одной передовой бригады, ни одного существенного рационализаторского предложения. И не беда, что на экране

нет глубокого раскрытия научных явлений. Фильм-отчет принимается подчас с восторгом, а студия... ей остается утешаться тем, что заказные фильмы все равно почти никто не видит, так стоит ли ломать копья, а главное, срывать выполнение плана? Поверьте, автор этих строк нисколько не сгущает краски. Ведь даже в художественной кинематографии во имя формального выполнения плана допускают съемки по явно недоработанным сценариям. Именно так рождаются аморфные, чахленькие фильмишки, вызывающие протест зрителей.

Мысли эти невольно приходят на ум, когда смотришь полнометражный цветной фильм «...Плюс электрификация». Спешим оговориться, в нем встречаются интересные эпизоды, порой видны блестки мастерства, хороша операторская работа, со вкусом сделана мультипликация, но все это не спасает положения. Как явствует из самого названия, картина посвящена успехам в электрификации страны — благодарная тема, позволяющая рассказать об интереснейших технических проблемах, талантливо решенных нашей наукой и не менее талантливо реализованных строителями,—вот что могло бы стать основой драматургии сценария.

Но авторы, несомненно под влиянием заказчика — его указующий перст чувствуется постоянно — решили взять тему не вглубь, а вширь. Это заставило отказаться от возможностей разговаривать на языке научного кино, то есть вскрывать научную или техническую суть явлений, и привело к информационности, поверхностности, обзорности.

Фильм, например, не обходит своим вниманием Братскую ГЭС, в нем с разных точек показывают грандиозную плотину, но не делают даже попытки раскрыть, какие оригинальные технические идеи осуществлялись при ее строительстве. Монтаж первых турбин на Братской ГЭС запланирован был раньше, чем плотина достигнет проектной высоты, поэтому заранее была предусмотрена возможность получить от этих турбин миллионы киловатт электроэнергии еще до окончания всей стройки. Об этих неповторимых особенностях грандиозного строительства в коротеньком сюжете с помощью мультипликации рассказал журнал «Наука и техника», но подобных эпизодов вы не встретите в фильме «... Плюс электрификация», хотя поводов для такого разговора здесь представлялось множество.

Вот диктор говорит об автоматической защите линии высоковольтных передач от грозовых разрядов, но каким образом действует эта защита, экран не объясняет. Показывается арочная плотина, а что это такое — не ясно. Ничего более или менее вразумительного не сказано и о солнечных станциях и о лабораториях института, где работают над важнейшими проблемами энергетики.

И «Снова к звездам» и «...Плюс электрификация» выдвигались на соискание Ленинской премии, следовательно, они являются наиболее удачными из всего созданного работниками научного кино в 1961 году. Но как мы уже убедились, причислить их к подлинным научно-популярным фильмам нет никаких оснований.

Возьмем еще три полнометражных фильма. Быть может, именно они отвечают законнейшему требованию зрителей рассказать с экрана о сегодняшнем дне науки, о самых жгучих ее проблемах?

Один из них — «Василий Докучаев», посвященный научной деятельности славного русского ученого-естествоиспытателя, основоположника почвоведения, инициатора разведения лесных полос в степной зоне. Будущему рецензенту еще предстоит сказать свое слово о «Василии Докучаеве», но каково бы оно ни было, нельзя пройти мимо факта, что фильм прямой связи с нынешними важнейшими задачами сельского хозяйства не имеет.

Другой фильм, «Великий дар природы» — история открытия и освоения Курской магнитной аномалии,— большей своей частью обращен в далекое и близкое прошлое, заключительная же — говорит о сегодняшнем дне. Но если разыгранные актерами исторические эпизоды поставлены режиссером в основном тщательно и любовно, то показ современности не выходит за рамки обычной хроникальной съемки, сдобренной мультипликационной картой залегания и разработки руд.

Думается, никто не станет отрицать принципиальное право художника на экранизацию таких тем, как «Докучаев» или «КМА», но, ей-же-ей, не они сейчас должны быть в фокусе внимания ведущих творческих кадров научного кино.

Если же такие темы попадают в наши производственные планы, их необходимо с лихвой сбалансировать тематикой более нужной и в большей степени ожидаемой сейчас от нас зрителем.

Роль такого баланса не может сыграть полнометражный цветной фильм «Дорогой предков», законченный производством уже в нынешнем году. Эта работа тоже далека от дыхания современности, потому что подобный рассказ о перелетных птицах (или животных, или рыбах), основанный на кинонаблюдениях за их жизнью, мог возникнуть (и возникал) и десять, и пятнадцать, и двадцать лет назад. Конечно, в фильме есть кое-что любопытное, «подсмотренное» съемочной камерой, но природу можно воспринимать не только глазами натуралиста, а и философа, — тогда наблюдения будут не столько самоцелью, сколько поводом для глубоких мировоззренческих обобщений и выводов.

Итак, мы подошли уже к необходимости сделать вывод — увы!—он будет далеко не утешительным...

Полнометражные фильмы, посвященные важнейшим научным и техническим достижениям, записать в актив собственно научного кино не удается, а те, что могут быть отнесены к научно-популярным, не отвечают на главные запросы широкого зрителя.

●

По достаточно распространенному мнению, основой научной кинематографии должны быть фильмы короткометражные: ими быстрее и легче откликнуться на злободневные вопросы, они проще в производстве и легче преодолевают прокатные барьеры; короткометражных картин можно сделать в три-пять раз больше, чем полнометражных, охватив, следовательно, более широкий круг тем. Действительность подтверждает обоснованность такого мнения: число одночастевок и двухчастевок ежегодно достигает нескольких десятков, тематика здесь самая разнообразная, над их созданием трудятся многие признанные мастера и добиваются немалых успехов.

Размеры статьи не позволяют дать хотя бы краткую оценку всем виденным короткометражным картинам, потому что уже простой перечень займет слишком много места. Поэтому мы остановимся лишь на некоторых, особенно приглянувшихся нам произведениях.

Вслед за «Рукописями Ленина» сценарист Г. Фрадкин и режиссер Ф. Тяпкин создали хороший и нужный фильм «Знамя партии». В нем, главным образом с помощью мультипликации, воссоздана работа В. И. Ленина над первой партийной Программой. Оживающие документы знакомят с одним из этапов ленинской борьбы за создание подлинно марксистской партии рабочего класса; возможность заглянуть в лабораторию мысли великого человека приковывает наше внимание к экрану.

И «Знамя партии», и близкие к ней как по характеру зрительного материала, так и по драматургическому решению «Рукописи Пушкина» и «Строки Горького» смотрятся с интересом.

С интересом и волнением смотрится цветной фильм «Во глубине сибирских руд» — история создания серии портретов декабристов, сосланных в Сибирь. О нем уже подробно писали на страницах этого журнала.

Есть у всех упомянутых короткометражек нечто родственное с новой работой режиссера Ф. Тяпкина «Зову живых» (сценарий Н. Кемарского), выпущенной к 150-летию со дня рождения великого русского революционного демократа А. И. Герцена. Используя наравне с мультипликацией макеты, различный иконографический материал, даже небольшие инсценировки, режиссер такими крайне скромными средствами порой добивается значительного эффекта и довольно впечатляюще рассказывает о биографии и революционно-публицистической деятельности нашего великого соотечественника. Но некоторая однообразность и повторяемость зрительного материала под конец снижают общее благоприятное впечатление, хотя фильм в целом заслуживает положительной оценки.

Сейчас пора было бы вспомнить произведения, посвященные достижениям передовой науки и техники. Но тут обнаруживается преконфузное обстоятельство — таких произведений сделано, оказывается, нетерпимо мало, особенно в соотношении с фильмами по живописи и архитектуре. Нет, мы не собираемся утверждать, что среди последних найдутся ненужные фильмы; но если Московская студия, например, посвятила в 1961 году собственно науке всего лишь пару-другую короткометражек, то примерно десять фильмов, связанных с темами искусства, даже если среди них есть удачные, кажутся уже излишеством.

Что же, искусству следует потесниться и дать больше места науке? Нет! Нам думается, и та и другая тематика должна расширяться, только в более равноправной пропорции за счет полнометражных художественных фильмов.

Ну разве не правильнее было бы студии «Моснаучфильм» отказаться от загрузки производства съемкой «Зеленого патруля» и «Дерсу Узала» и вместо них выпустить на экран кинорассказы о кибернетике, биотехнике, космогонии? Мы полагаем, что именно такого решения требовали интересы научного кино. Однако этого не произошло. Наоборот, студией продолжают ставиться картины художественные, документальные, даже рекламные, и мало научных, технических, сельскохозяйственных, рассчитанных на общий экран.

Может быть, причины такого положения кроются в планировании?

В утвержденном тематическом плане научным темам отводится первый раздел, количественно он не меньше других. Однако далеко не за каждым названием стоит авторская заявка — в план кое-что попадает по инициативе редактората или научных учреждений. И когда наступает необходимость реализации плана, охотников «браться за науку» находится не так уж много. Действительно, тут поверхностным знанием предмета не отделаешься, нужно затратить массу времени на его изучение, а «сопротивление» научного материала при сценарном решении задания всегда очень велико. Попробуйте, например, представить себе всю сложность таких тем, как современное понятие о строении материи, или астрофизика, или борьба со старостью, или телемеханика. Даже необходимость рассказать о подобных проблемах понятно и кратко представляет немалую сложность, а рассказ должен еще быть увле-

кательным, захватывающим: создание научного сценария требует и огромного труда и немалого таланта, поэтому неудачи при такой работе достаточно часты. Вспомним хотя бы такую тему, как происхождение человека (о ней даже в постановлениях и министерских приказах упоминалось). Сколько лет кочевала она из плана в план, а за стадию сценарной разработки так и не вышла. Недаром говорят, что удачный сценарий — это оригинальное изобретение, оно не всегда может получиться. Вот почему многое запланированное так и остается на бумаге.

Если же автор добьется удачи, ему не приходится ждать поощрения, труд его ценится одинаково, пишет ли он о меченых атомах или о горных козлах. Иной раз получается даже так, что сценарий о козлах проходит по рубрике «художественных» и оплачивается примерно в полтора раза щедрее.

Сама постановка научных кинокартин, связанных, как правило, с необходимостью использования мультипликации и применения специальных видов съемки, также весьма сложна и длительна. К примеру, автору этих строк работе над фильмом «За жизнь обреченных» пришлось отдать больше полутора лет. За это время можно сделать не одну полнометражную картину об очередной выставке живописи и скульптуры. Научные темы в нашей работе всегда останутся наиболее сложными как для драматурга, так и для режиссера. Поэтому невольно затянувшееся отступление можно закончить двумя предложениями.

П е р в о е. Необходимо обязать студию планировать значительно больше научных тем и заказывать много больше резервных сценариев, поручая особо сложные одновременно двум авторам. Тогда возможность неудачи не будет приводить к срыву выпуска основной продукции. Одновременно надо пересмотреть размеры оплаты за работу над актуальнейшими темами о науке.

В т о р о е. По примеру студий художественных фильмов, обеспечивших производство кинокомедий особыми организационными мерами, студии научно-популярных фильмов тоже должны перестроить структуру производства, создав наиболее благоприятные условия для работы над научными фильмами.

Однако вернемся к разговору о научных фильмах, вернее, об одном из них. Любопытна история его рождения. Выпускник режиссерского факультета ВГИКа Виктор Архангельский пришел на Московскую студию, чтобы снять здесь свою дипломную работу. Пришел он со своей темой, ее включили в план взамен какой-то нереализованной, — так вместо диплома появился на свет научно-популярный фильм «Шифр «альфа-тета» (сценарий В. Данилова), первый из недавно задуманной серии «Клуб интересных проблем».

Биотоки мозга — одна из любопытнейших загадок человеческого организма, в ней призвана разобраться новая отрасль физиологии — электроэнцефалография. Посвященный этой теме «Шифр «альфа-тета» построен на диалоге между ученым и корреспондентом «Клуба интересных проблем». По ходу беседы на экране возникают кадры, объясняющие суть явлений, а временами кинокамера подолгу останавливается на самих беседующих — рассказывающем биологе и расспрашивающем журналисте. Идет как бы репортаж из лаборатории биотоков.

Фильм смотрится с интересом, он по-настоящему познавателен и рассказывает не о вещах давно известных, а о проблемах действительно современных. Стремление В. Архангельского сделать картину не только познавательной, но и эмоциональной приведет, надеемся, его к подлинному искусству.

В связи с этим фильмом возникает один общий вопрос. Работники научного кино оказываются иной раз в довольно сложном положении при подборе зрительного материала, выражающего ту или иную мысль. Дело здесь обстоит не всегда так, как полагает М. Арлазоров: мол, «достаточно немного поморгать обтюратору кинокамеры, и зритель увидит на экране то, что потребовало бы немалых усилий от научно-популярного писателя». Обычно так оно и происходит: поморгал обтюратор — и на экране изображение объекта, описание которого заняло бы много строк.

Но вот по ходу развития темы может появиться необходимость выразить, скажем, такую мысль: «Токи, бушующие у нас в голове, бесконечно малы, в миллионные доли вольта» (из фильма «Шифр «альфа-тета»). Чтобы дать этой фразе зрительную расшифровку, придется прибегнуть либо к демонстрации каких-то приборов, либо к сложной и достаточно пространной мультипликации, возможно, на двадцать-тридцать метров. А писатель ограничится здесь двенадцатью словами, на произнесение которых нужно семь-девять секунд, что равно времени демонстрации четырех-пяти метров пленки. Конечно, зрительный образ в научном кино всегда будет доходчивее словесного, но разве не закономерно ограничиться иной раз словом там, где это будет экономным способом выражения каких-то мыслей или понятий, особенно если они трудно поддаются кинематографическому воплощению, а для разъяснения существа темы не имеют решающего значения.

В фильме «Шифр «альфа-тета» вышеприведенную фразу произносит с экрана ученый, и зритель получает достаточное представление о величине биотоков мозга, хотя понятие величины не раскрыто ни в мультипликации, ни с помощью приборов.

Соображения эти возникли в связи с раздумьями о сложности экранизации современных проблем

науки. Отпугиваемые этой сложностью, мы не беремся подчас за ту тематику, которую больше всего ждет от нас зритель. Высказанное, конечно, не является призывом вновь выпустить на экран говорящих профессоров, экскурсоводов, диссертантов и т. д., то есть вернуться к явно устаревшей и изжившей себя форме фильма-лекции. Но пока будут идти поиски новых форм выразительности для актуальных научных тем, мне кажется, в ряде случаев не стоит опасаться разговора с экрана, но разговора убедительного и замотивированного.

Сейчас нам предстоит пересмотреть многое:

и в нашей сценарной практике, где до сих пор преимущественно ведутся поиски новых формальных приемов, объединяющих разрозненные эпизоды, а не новых новаторских возможностей драматургии;

и в практике режиссуры, часто ставящей перед собой явно упрощенные задачи;

и в работе операторов, пренебрегающих иногда единством изобразительных средств и содержания;

и в мультипликации — главной нашей специфической возможности раскрыть суть явлений; здесь до сих пор все еще не могут избавиться от стародавней привычки во всех случаях жизни подгонять рисунок под натуру.

Одним словом, в связи с огромными задачами, поставленными перед работниками научного кино новой Программой партии, нам пора начать думать об обновлении и обогащении языка научного кино, непрестанно искать и вырабатывать его в повседневной творческой практике.

Рассуждения эти вынужденно схематичны, так как, не являясь темой статьи, пробрались в нее контрабандой. Но они не могли не возникнуть после просмотра нескольких десятков наших фильмов, которые показали, как мало нового, своеобразного создали мы за последние годы, как много предстоит еще сделать и делать каждодневно, от сценария к сценарию, от постановки к постановке.

Возвращаясь вновь к разговору о виденных фильмах, мне кажется нецелесообразно разбирать качество тех двух-трех короткометражек о науке, которые сделаны на Московской студии за прошедший год. Лавров кинематографу они не принесли — стоит ли о них вспоминать?

Среди картин о технике выделяются «Наши друзья автоматы», об этом фильме уже писал В. Ахутин, а также свердловская одночастевка «Огненное копье» и ленинградская — «В мире стекла».

Первая привлекает не только своей наглядностью, лаконизмом, но и глубокой взволнованностью авторов (сценарий Ю. Сальникова и Ю. Кривощекова, режиссер Л. Рымаренко) за судьбу перспективного метода: его внедрение сэкономит стране многие миллионы рабочих часов; но до сих пор широко применяют канатно-ударное бурение, используют долото с молотком,— поэтому так оправдано гневное обличение авторами фильма бюрократического равнодушия и технической косности, стоящих на пути прогресса, таким уместным кажется напоминание о египетских пирамидах, построенных с помощью доживших до наших дней долота и молотка. Фильм активно борется за новое, передовое и потому находит горячий отклик и признание зрителя.

Кинорассказ о стекле (сценарий Б. Юдина, режиссер Г. Бруссе) отличается четкостью и ясностью построения, красочностью и несомненным вкусом в работе режиссера и оператора, удачным звуковым решением, но по содержанию не глубок и ничего принципиально нового не сообщает.

Такая картина имеет право на существование, зритель ее посмотрит с интересом наравне с другими научными и техническими фильмами. А других, как уже ясно читателю, ничтожно мало, и потому каждую картину, носящую марку студии научно-популярных фильмов, смотришь с обостренной надеждой — не эта ли даст один из ответов на вопрос: каково многогранное лицо современной передовой науки? Смотришь и снова убеждаешься, что такого ответа с экрана не будет.

Анализ достаточно большого количества как полнометражных, так и короткометражных фильмов делает весьма обоснованным общий вывод: научное кино отвернулось от современности, и частичные его победы лежат не на главном направлении.

Читатель, надеемся, помнит, что в своей статье М. Арлазоров высказывает почти аналогичную точку зрения, однако конкретными данными ее не подтверждает, и это вызывает невольное сомнение: так ли обстоят дела или не совсем так? В. Шнейдеров в статье «Четыре кита научного кино» подобную же точку зрения подтверждает количественным анализом фильмов, выпущенных в 1958 году. И вновь возникает сомнение: а не изменилось ли положение за последующие годы?

Вот почему мы взяли на себя нелегкий труд рассмотреть лучшие из выпущенных в предыдущем и отчасти в этом году фильмов, чтобы устранить любые возможные сомнения. Выводы, сделанные нами, ничего, кроме огорчений, не приносят — не так уж приятно сознавать, что дело, которому ты служишь, делается не так хорошо, как хотелось бы. Правда, существует и иная точка зрения, но представители ее не спешат выступить на страницах печати.

Ну что ж, товарищи, выскажитесь вслух, вступайте в спор, его надо довести до конца. И пусть результатом этой дискуссии станет общее осознание истинного состояния научного кино. Без этого мы, его работники, никак не сможем стать подлинными современниками современности.

Л. ЗОЛОТАРЕВСКИЙ

Это — не критический анализ, не развернутая оценка, не полемическая статья, не теоретическое исследование. Фильмы, о которых пойдет речь, автор видел на экране всего один раз. Поэтому максимум, на что он может решиться,— это высказать лишь...

...Некоторые мысли о последних работах латвийских документалистов

Пусть простит меня читатель за такое начало. Оно ни в коей мере не претендует на оригинальность. Более того, по форме оно полностью заимствовано из... последних документальных фильмов Рижской киностудии.

«Завтра заморозков не будет» * — один из них. Пролог фильма — не просто вступление, за которым следуют титры. Это серьезная постановка вопроса, заявка на тему.

Два колхоза. Два участка земли. Два коллектива. В одном земля родит богатый урожай, хозяйство процветает, люди жизнью довольны.

В другом — скудные всходы, полуразвалившиеся, дряхлые постройки. И, как символ безжизненности и застоя,— кирпичная труба, над которой не вьется дымок. Наконец, самое страшное —изверившийся крестьянин и его жена, подстегивая чахлую буренку, уходят из колхоза.

Перед нами ситуация, несущая в себе все предпосылки для серьезного конфликта. Свет и тень, черное и белое — полярные явления, противопоставленные друг другу. Жизненный материал отдан в руки художников. Как поступят они с этим материалом?

На границе двух колхозов — межевой камень. Старый, поросший мхом, мудрый камень, который видел многое на своем веку. Камни не всегда молчат. В одном из произведений Андрея Упита есть такой камень. Он все видит, свидетельствует, говорит.

И этот камень, разделяющий два колхоза, наделен сказочной способностью все видеть, обо всем иметь свое мнение.

Теперь налицо не только жизненная ситуация, но и постановка вопроса: надо убрать межевой камень! И тогда соединятся два хозяйства. В этом — путь разрешения конфликта.

Ум журналиста подметил острую ситуацию, поставил сложную проблему. И по тому, как режиссер и оператор взялись за ее решение, чувствуется их незаурядная индивидуальность.

Что же дальше? Пролог заслуживает того, чтобы проследить и его еще раз — теперь уже вооружившись логикой. Не формальной из школьного учебника, а логикой жизни.

Итак, два колхоза. Один преуспевает, другой влачит жалкое существование. Их разделяет межевой камень. Следовательно, убрать камень — и все станет на свое место. Такое решение предлагают авторы в прологе фильма.

Но мне, зрителю, сразу же хочется спросить: почему создалось это положение? Неужели в наше время так велика власть межевого камня, что он начисто лишил людей, живущих по одну его сторону, возможности поучиться у тех, кто живет по другую сторону?

Однако такие два колхоза, расположенные рядом, существуют. Но тогда сам собою напрашивается вывод: значит, не в камне дело. Значит, есть другие, более серьезные причины сложившегося положения.

Далее, в прологе есть еще один компонент. Перед обоими колхозами стоит важная проблема: осушить болотистые земли и получить таким образом большой дополнительный источник благосостояния. Что для этого нужно? Убрать межевой камень, объединив усилия? Логично. Но это уже другая проблема, требующая других путей, постановки других вопросов.

* Сценарий Л. Гайгалса, Я. Бренциса. Режиссер-оператор Л. Гайгалс.

В последнем случае все ясно. В первом — ясности нет. Обе проблемы включены в пролог. «Не в межевом камне дело!» и «все дело — в камне!»

Так с самого начала возникает противоречие логике искусства. Все остальное, на мой взгляд, вытекает из неразрешимости этого противоречия.

Итак, что же дальше? Межевой камень убирается, силы двух колхозов объединяются. Героем борьбы с недостатками, отсталостью, косностью становится энергичная женщина-агроном. Вся ее деятельность направлена на войну с болотом. Болото отступает. Жизнь бурно развивается.

Мы видим, что фильм рассказывает о решении второй проблемы. Но ни на минуту не можем забыть о первой, поставленной прологом. Не можем забыть, потому что она, эта первая проблема, волнует нас больше, чем вторая. Не можем забыть еще и потому что «искрой божьей» отмечена постановка именно первой (перед глазами все время маячат муж и жена, покинувшие в отчаянии колхоз. Где они теперь? Какова их судьба? Вернулись они или нет?)

Мне думается, что первая проблема (один колхоз бедный, другой — богатый) не вышла практически за пределы пролога, потому что с самого начала неверно были намечены пути ее решения. Не в межевом камне дело! А в чем?

Как остро воспринимающие жизнь журналисты экрана, они не могли не поставить этот вопрос, а ответить на него не смогли.

Колхозный строй в Советской Латвии победил окончательно. Но он молод. Молодой организм подвержен болезням. И может ли быть что-нибудь важнее, чем борьба с такими болезнями! Колхоз в упадке. Наименее устойчивые даже решились уйти из него. Пусть это явление редкое. Но вот оно — передо мной. И я хочу знать, в чем его причины, как они могут быть изжиты.

И мне кажется, что к этой проблеме стоит обратиться еще раз и, быть может, этим же авторам.

Но вернемся к фильму... Борьба с болотом оканчивается победой. Развитие действия подходит к апофеозу. И завершается ... обычным штампом: быстро сменяющиеся кадры — комбайн на тучной ниве, прогибающиеся рессоры грузовиков, нагруженных добром, улыбающиеся люди, с иголочки одетые школьницы, делающие книксен.

В дебрях штампа исчезает даже отличная деталь: над полем, родившим богатый урожай, несется песня жаворонка — жаворонка, который еще недавно молчал...

Удача или неудача? А всегда ли нужно ставить вопрос именно так? Фильм «Завтра заморозков не будет» заставил о многом задуматься. И в этом уже его достоинство.

Но один серьезный упрек хочется бросить руководству Рижской киностудии: как можно было допустить, чтобы картину выпустили на экраны с такими безобразными русскими субтитрами. Даже с точки зрения элементарных законов стилистики перевод не выдерживает никакой критики. Особенно это относится к названию фильма, перевод которого никак не соответствует содержанию картины.

Очень жаль, что подобного рода нелепости встречаются и в других фильмах латвийских кинодокументалистов.

●

«Если любишь...» *— и эта интересная, хотя и спорная работа заставляет зрителя над многим задуматься.

Фильм начат великолепным приемом: по улице Риги мчится мотоциклист. «Разрешите, я поеду с вами»,— обращается к нему автор. Мы слышим голос автора, но не видим, кому он принадлежит.

«Пожалуйста»,— отвечает мотоциклист, и автор «садится» на заднее седло, продолжая оставаться за кадром. Мимо плывут центральные улицы города. Диалог между автором и водителем продолжается. Из него мы узнаем, что мотоциклист, недавно демобилизованный моряк, работает на стройке, а сейчас направляется в вечерний техникум.

...Так авторы знакомят зрителя с героем картины, который, как нам кажется, должен быть главным.

Не надо быть специалистом, чтобы сразу оценить возможности дальнейшего развития действия, заложенные в этом приеме.

Что же происходит дальше?.. На экране — техникум. Зрителю представляют тех, кто здесь учится. Вот один студент, второй, третий... На каждого из них обращают наше внимание одинаково многозначительно. Следовательно, каждый, с кем нас познакомили, будет героем фильма. Но возможно ли сделать это в двучастевой картине? Пока не знаем. Знаем только, что симпатичный парень, который ехал на мотоцикле и казался нам главным героем, таковым не является.

Но куда же делся автор? Он исчез, перестал быть моим гидом по фильму.

Теперь отвлечемся ненадолго от дальнейшего развития действия и вернемся к началу.

...На бульваре — влюбленные. Вот юноша и девушка склонились над нехитрым чертежом: вместо ватмана — песок, вместо карандаша — веточка, автор проекта — он, ценитель — она. Чертеж — план их будущей квартиры. «Если любишь...» — это очень здорово, если любишь. Если любишь,

*Автор сценария Р. Блюм. Режиссер А. Бренч. Оператор В. Гайлис.

сможешь сделать многое — и если не свернуть горы, то уж, во всяком случае, построить дом для людей и для себя...

...Парень на мотоцикле — любит. Любит крановщицу Дусю, из-за которой и пошел на стройку. А придя на стройку, полюбил и свою новую работу. Полюбил потому, что нет на свете лучшей работы, чем строить дома для людей.

Вот в нескольких словах великолепная, благородная идея фильма — фильма о строителях.

Сколько их уже сделано — фильмов о строителях и строительстве, а ведь так к этой теме не подходил еще никто: «Если любишь...» !

Итак, на первый взгляд все хорошо: тема хорошая, поворот ее превосходный, прием, определяющий дальнейшее развитие действия, свежий и интересный. Наконец, автор — активное действующее лицо фильма.

Что же происходит дальше? Как это ни парадоксально, на этот вопрос трудно ответить. Кадр за кадром создатели фильма отказываются от поставленных ими задач. Исчезает точная постановка вопроса, затерявшись среди множества ненужных деталей. Перестает быть главным главный герой. Пропадает «действующий автор». Теряется блестяще намеченная вначале сюжетная линия. Почти никак не связанные друг с другом эпизоды создают впечатление полной случайности.

В финале тема фильма как будто бы находит свое продолжение, но звучит уже чисто декларативно. Строится жилой дом. Среди строителей — люди, с которыми мы познакомились в первых кадрах картины. Они показаны за своей обычной работой. А текст в это время — эклектика из лирики, патетики и лозунгов — бьет в уши своей неуместностью, напыщенностью.

Мне кажется, есть что-то общее между этими двумя фильмами латвийских документалистов: сильное начало, оригинальность приема, стремление порвать с плохими традициями и штампом, но затем — потеря главной линии, потеря творческих завоеваний, которыми характеризуется начало, непоследовательность в отборе эпизодов в середине, декларативный конец!

В чем же дело? Почему безусловно талантливые люди не смогли создать цельных и ровных произведений? Обычно в таких случаях говорят: «виноват сценарий». Но разве дело в том, чтобы найти виноватого? И вряд ли хороший режиссер возьмется снимать фильм по заведомо плохому сценарию. Следовательно, причина не только в сценарии. Но и в сценарии тоже.

Мне думается, среди множества требований, которые предъявляются к сценарию документального фильма, одно является главным — сценарий должен четко и ясно определить тему будущего фильма и точно наметить логику раскрытия этой темы, от начала и до конца. Быть может, это заявление звучит странно, так как наше главное требование не включает в себя проблем, связанных со спецификой кинематографического, образного мышления. Но как часто мы убеждаемся, что неудачи подстерегают кинодокументалиста как раз там, где обрывается нить логики! И тогда не помогут ни образные детали, ни эмоциональный монтаж, ни хороший текст.

Можно возразить, что логика искусства и логика жизненных явлений — не одно и то же. Разумеется, это так, но печальными бывают результаты, когда логика искусства приходит в противоречие с логикой жизни.

Фильмы «Завтра заморозков не будет» и «Если любишь...» показывают, что в арсенале средств, которыми располагают латвийские документалисты, есть одно самое ценное — способность смотреть на жизнь творчески, по-своему,— с позиций истинного художника. Однако жаль, что им не хватает последовательности в развитии и доведении до конца тематического замысла.

●

Сколько раз за последние годы разгорались жаркие споры вокруг таких проблем, как репортаж и восстановление факта! Сколько было сломано полемических копий! А латвийские товарищи делали свое дело (не только они, конечно). И вот — на экране «Улица смелых»*.

Фильм рассказывает о дружинниках, о людях, влюбленных в свой город и потому ненавидящих все и всех, кто мешает ему спокойно жить и работать.

Нет смысла излагать содержание этой одночастевки, и не в фабуле дело. Приведем только один из эпизодов...

Семнадцатилетний парень идет по вечерней улице. Вдруг он слышит крик о помощи. И исчезает в мрачном каменном туннеле подворотни. Бандиты грабят человека. Их много — он один. Ни секунды не колеблясь, дружинник бросается на помощь. Гаснет тусклая лампочка, разбитая хулиганом, и начинается схватка в темноте...

Надо обладать и тактом, чтобы так скупо, выразительно и без всякого нажима снять этот сложный момент. Я задал себе вопрос: чья заслуга здесь значительнее — оператора или режиссера? И тут же понял абсурдность такого вопроса. Только абсолютное творческое единомыслие всех участников группы могло дать такой отличный результат.

Но эпизод не окончен... Диктор сообщает, что отважный парень был тяжело ранен в неравной схватке с бандитами. Затемнение — и в следующий момент

---

*Сценарий Н. Тимченко. Режиссер С. Горяев. Оператор Г. Индриксон.

на экране грамота Президиума Верховного Совета Латвийской республики о награждении героя. И сразу же за этим — коротко и до предела точно — пустой зал народного суда, наезд на кресло судьи и голос диктора: «Именем Латвийской Советской Социалистической Республики народный суд приговорил...» И все... Я не оборвал цитату — текст кончается именно на этом. На этом заканчивается и эпизод.

Итак, восстановлены два факта — происшествие в подворотне и сцена суда. В чем же сказывается здесь большое художественное мастерство? Напомню развитие эпизода: парень идет по улице, слышит крик, бросается в подворотню, несколько силуэтов, гаснет лампочка. Сама потасовка не показана, вернее показана отраженно — мечущиеся тени на кирпичной стене. А у меня, у зрителя, полное ощущение, что я видел, да-да, именно в и д е л то, что произошло, когда потух свет. И дальше: п у с т о й зал заседания суда и голос диктора одновременно с наездом на кресло судьи. Легко представить себе, что авторы никогда не получили бы такого громадного эмоционального эффекта, если бы много дней спустя после реального процесса судья произносил бы патетическим голосом выученные слова...

И еще один эпизод — сцена допроса хулиганов в штабе народной дружины. Допрос ведет немолодой человек, а перед ним один за другим проходят спекулянты, дебошир, девица, занимающаяся сомнительными делами. Это не только конкретные люди, это типы, олицетворяющие собой отвратительные пережитки прошлого. И нет надобности говорить, в чем конкретно состоят проступки задержанных. В дикторском тексте сдержанно и точно звучит суровая оценка антиобщественной сущности их поведения. Это репортаж. В одном из кадров мы видим даже кинооператора. Одна деталь — и последние сомнения самого придирчивого критика (инсценировано или нет?) исчезают.

Весь фильм сделан «на едином дыхании». В нем органически сочетаются репортаж и восстановление факта. Великолепна операторская работа. Оператор, не злоупотребляя световыми эффектами, «выжимает», кажется, все из своего арсенала изобразительных средств.

И все же в фильме есть один момент, который, очевидно, является просчетом. Начальник штаба народной дружины спрашивает задержанного молодого парня о том, в чем истинная романтика жизни, что такое, по его мнению, мужество. Вопрос серьезный. И коль скоро он задан — на него надо отвечать. И не сбившемуся с пути парню, а авторам фильма. И авторам кажется, что они дали ответ описанным выше и другими эпизодами фильма.

Но теперь уже спрашиваю я, зритель: а что если на моем пути не встретится группа грабителей или пожар? Тогда как быть? Что делать мне с моей жаждой подвига, с моим запасом отваги и желанием романтических дел? «Улица смелых» молчит. Она не отвечает на этот вопрос.

Быть может, авторы и не ставили это своей целью — отвечать на него? Но где-то они должны были сказать, что подвиг — это не только схватка с опасностью, а героизм не всегда связан с риском. Что в честном, повседневном труде наших людей присутствуют и то и другое.

●

Это далеко не все, что можно было и хотелось бы сказать о работах латвийских кинодокументалистов. Я не случайно ничего не говорю о журналах Рижской студии — это тема специальной статьи.

Я возвращался с просмотра с прекрасным ощущением человека, увидевшего много хорошего, талантливого, нового. Мы не всегда успеваем за жизнью, за стремительным и бурным ее движением. Да и мудрено ли — ведь искусству требуется время подумать... Искусство же документального кино тем и прекрасно, что оно может и обязано моментально реагировать на все происходящие явления. Нужны только острый глаз художника и горячее сердце гражданина.

На Карлововарском фестивале

СОЛНЦЕ И ТЕНЬ

К новому болгарскому фильму «Солнце и тень» у меня было заранее, еще до просмотра, доброе отношение. Я знала и любила две предыдущие картины, поставленные режиссером Рангелом Вылчановым по сценариям Валерия Петрова,— «На маленьком острове» и «Первый урок». Эти фильмы привлекали внимание, радовали свежестью, серьезностью и поэтической интонацией.

На просмотр новой картины, которая показывалась на фестивале в Карловых Варах, я шла уверенная в полном и безоговорочном ее успехе.

И может быть потому, что слишком многого я ожидала от фильма, он принес известное разочарование. Нет, это произведение не оказалось ни примитивным, ни старомодным. Оно не повторяло старые приемы и сюжетные схемы, в какой-то мере оно было даже совершенный «модерн» по своей стилистике. И кто может возражать против содержания фильма, взывающего к защите мира, солнца, света, любви и счастья, поднимающего голос против угрозы атомной войны!

Публицистический пафос фильма был всеми сразу принят и оценен по достоинству. И все же... Разочарование. Почему? Постараюсь объяснить.

Фильм — это рассказ о любви двух молодых людей, случайно встретившихся на побережье Черного моря. Юноши — с Востока и девушки — с Запада. Все действие происходит на пляже. Герои бегают по горячему, пронизанному солнцем песку, купаются, отдыхают и разговаривают о том, что сегодня волнует всех... Юноша жизнерадостен, девушка настроена более грустно, многое в жизни ее пугает. Они философствуют. Постепенно их дружба переходит в любовь. В разговор героев как бы вмешивается автор. Он любит этих молодых людей и, обращаясь к зрителям, предлагает беречь их счастье, простое и высокое счастье любви и мира.

Режиссер Вылчанов в одном из интервью сказал, раскрывая замысел своего произведения: «Это вечный спор между жизнью и смертью, который ведется сначала только словами, даже только шуткой, а потом все более изображением, символикой...»

По контрасту с первой частью во второй части фильма возникают картины войны. Зловещий гриб поднимается над землей, вместо молодых влюбленных, мы видим только тень их, оставшуюся на камне... Потом снова авторы возвращают нас в современность. Фильм кончается сценой праздника. Тут же на пляже поют и танцуют люди разных наций. Все это откровенно символично и... абстрактно. Избранная авторами стилистика, безмерное любование обнаженными телами, позами, пластикой, ракурсами, сознательное абстрагирование всего происходящего от реальной жизни перевело, как мне думается, все действие фильма из плана реального в план игры. Не любовь — а игра в любовь, не страх — а игра в страх, не поэтичность, спокойно и величаво возникающая перед вами,— а манерность, игра в поэтичность. Юноша и девушка лишены характеров, имен, костюмов, национальной принадлежности. Это «вообще» юноша и девушка. Их играют болгарский артист Г. Наумов несколько упрощенно, польская актриса А. Пруцнел несколько манерно. Полюбить их зрителю трудно. Как трудно и найти в общей, абстрактной постановке темы ее необходимо конкретное, частное воплощение, новую мысль, новую грань мысли о мире и войне, о солнце и тени.

Конечно, могут существовать разные мнения об этой картине. Конечно, в ней виден талант художника, но то направление, которому следовали авторы раньше в фильмах «На маленьком острове» и «Первый урок», было, на мой взгляд, куда плодотворнее. Эти картины были своеобразны, свободны от подражаний, тогда как в фильме «Солнце и тень» явственно ощутимы и польские и французские влияния, подражание моде. И как же это обстоятельство помешало добрым намерениям авторов!

«МЫ, НЕ ИМЕЮЩИЕ ЦЕННОСТИ»

Так называется картина, представленная на фестивале Финляндией (режиссер Т. Сяркя). Герои фильма — проститутка, алкоголик, бродяга, спекулянтка водкой — падшие люди. Беспросветна, тяжела, унизительна жизнь этих героев, она обрывается смертью и самоубийством. И что же? Подробно, даже слишком подробно изображая тяжкие сцены, авторы пассивно и печально утверждают: такова жизнь, такова судьба этих людей, их неизбежным уделом является страдание. Невольно вспоминается горьковская пьеса «На дне». Там тот

же мир падших людей, но именно в этой пьесе утверждается мысль о Человеке с большой буквы, о правде, об уважении, которого достоин человек, о необходимости уничтожить мир, построенный на несправедливости... Ничего этого нет в финской картине. Только констатация, только бессмысленное нагромождение тяжелых сцен.

Мы часто говорим — нужно показывать деятельного, жизнерадостного героя. Нельзя концентрировать внимание на людях слабых, несчастных и тем более порочных...

Но всегда ли это так?

Ведь самое важное — позиция автора. Здесь решающее. Во имя чего? Конечно, важнейшей и труднейшей задачей искусства является создание образа положительного, истинно прекрасного героя, но нужна еще и смелость, суровость, гнев, чтобы раскрывать, бичевать, ниспровергать то, что есть на земле темного, злого, несправедливого. Зрелое мужество такого рода искусства ничего не имеет общего с пассивным натурализмом, со смакованием темных сторон человеческой жизни, которым все еще охотно занимаются в буржуазном кино.

ФИНСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ЗДЕСЬ НЕ ОДИНОКИ

Нагромождение патологических сцен, подробно изображающих клинический случай безумия, мы находим и в итальянской картине «Со дня на день все безнадежнее» режиссера Альфредо Джанетти. Это дебют режиссера. Будет жаль, если он утвердится в своем желании и дальше идти этой дорогой.

Возможно, что такие фильмы появляются как реакция на бездумное, далекое от жизни, лакировочное искусство? Такового еще действительно много, и оно раздражает зрителей не меньше, чем мрачные, безнадежные синопсисы страданий.

Увы, не настала еще пора водить хороводы и петь аллилуйя! Еще есть с чем бороться, против чего бороться и тем более есть за что бороться. А борьба предполагает трезвое знание обстановки, жизни, и того, что в ней хорошего, и того, что в ней плохого.

НА ЭКРАНЕ — БОРЮЩАЯСЯ КУБА

Фильм «Педро уходит в Сьерру» поставлен режиссером Х. Г. Эспиноза по сценарию Ч. Дзаваттини. Это трогательно и сурово рассказанная история о том, как юноша, почти мальчик, уходит из дома, чтобы воевать с партизанами. Как мужает его характер в нелегкой борьбе. Мы не так давно видели Кубу в документальных картинах Р. Кармена. Теперь перед нами Куба возникает показанной как бы изнутри, глазами кубинцев, показаны ее люди, ее герои. Характер героя чем-то неуловимо напоминает характер юноши мексиканца из рассказа Д. Лондона «Мексиканец». Педро молчалив, сдержан и очень настойчив. Ничто не может отклонить его с того пути, на который он стал. Ничто! Юноша ведет себя героически потому, что героизм есть естественная черта его характера, он об этом не думает. Но он не аскет, ничего не знающий кроме борьбы... Он лирик, романтик. Чтобы принести в подарок поправившейся девушке морскую раковину, он рискует жизнью. Просто так, без позы. Ему самому захотелось подойти ночью к морю, послушать его шум, поискать красивую раковину. Правда, потом ему было труднее бежать с мешком соли на спине. Начался обстрел, луна вышла из-за туч и осветила дорогу, по которой нужно было идти... Но он добежал до своих, принес раковину девушке и снова ушел на этот раз в серьезное сражение, в котором погиб его командир.

Интересное начало молодой кубинской кинематографии, обещающее в будущем ее настоящий расцвет.

НЕДОБРАЯ АНГЛИЯ

Англия представила на фестиваль фильм и серьезный и талантливый. Это фильм «Вкус меда», созданный по пьесе уже достаточно нашумевшей. Сценарий фильма принадлежит автору пьесы Шейле Дилэни и режиссеру Тони Ричардсону. Ставил фильм Тони Ричардсон. На экране Англия, подлинная Англия со всем тем, что сохранилось в ней со времен Диккенса, и тем, что накопилось сегодня. Англия подстриженных газонов, прокопченных стен, узких, бедных улиц, большого шумного порта, крыш, труб, снова крыш и труб... Англия приличной с виду бедности, порой странных характеров, тяжелых судеб. Героиня фильма 15-летняя девочка Джо. Ее роль с удивительным, тонким, проникновенным мастерством играет Рита Ташинхэм. Еще год назад ее никто не знал. Она пришла на съемки фильма по объявлению. Одна среди сотен других. Ей помогли настойчивость, оригинальная, лишенная обаяния, в привычном понимании слова, внешность и, конечно, в первую очередь, яркий актерский талант. Теперь она исключительно популярна.

Фильм рассказывает о том, как горечь, тяготы, нужда, унижения перевешивают робкое, странное, почти призрачное счастье — каплю меда. Джо лишена детства, любящих родителей, красоты и богатства. Почти каждую неделю она и ее опустившаяся мать вынуждены убегать от очередной квартирной хозяйки в поисках нового подвала или чердака. Вскоре мать совсем бросает Джо на произвол судьбы. И тогда на жизненном пути девушки появляется Питер. Негр, матрос. Ее «черный принц».

Коротко их общее счастье. Питер уходит в плавание. Больше он не вернется. Джо остается одна. Она ждет ребенка. Теперь судьба посылает ей Джофри (его роль исполняет М. Мелвин). Но он ненормален, он не может быть мужем Джо. Он любит ее как младшую сестру, заботится о ней, готовит обед, шьет приданое для ребенка. Однако и это совсем уж странное счастье тоже скоро кончается. Вернулась выгнанная любовником мать Джо. Она требует, чтобы Джофри ушел. И он уходит. Джо остается снова одна, ей предстоит тяжелая жизнь, может быть, черный ребенок, пьяная, злая мать, нищета.

Новая, недобрая Англия! В ней не нашлось счастья для странной, диковатой, некрасивой девочки, которой очень хотелось простого человеческого к себе отношения!

РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ ПИСАТЕЛЯ

Пьер Паоло Пазолини известен как автор романов, стихов и теоретических трудов. Фильм «Акатоне» («Нищий») — его режиссерский дебют. Я думаю, что это интересное начало, обещающее режиссера большой силы.

В фильме «Акатоне» снова возник уже знакомый нам по другим итальянским фильмам мир проституток, сутенеров, воров и бродяг. Но в этом знакомом мире звучит новая нота. Герои Пазолини не ищут работы, не бродят по дорогам страны в поисках крыши над головой. Они не находят утешения в любви и чувстве солидарности. У них есть крыша, может быть, работа, есть друзья, есть женщины. Однако они предпочитают безделье, воровство и одиночество. Чтобы понять—почему, достаточно посмотреть, что это за крыша, что это за работа, что это за друзья и что это за любовь... Герой снимает койку в комнате многодетной женщины, муж которой посажен в тюрьму. Его любовница-проститутка виновница несчастья многодетной женщины — она предала в руки полиции ее мужа.

Чудовищно жестока сцена расправы над предательницей, которую выдал ее же возлюбленный... Впрочем слово «возлюбленный» не подходит... Между героями не любовь, а низкая холодная сделка... Какая уж это любовь?

Работа? Мытье грязных бутылок, таскание рулонов проволоки — разве это работа? И разве это друзья, — что готовы предать, продать, толкнуть на риск, связанный с опасностью для жизни?

Неожиданно возникло в жизни героя нечто похожее на настоящую любовь, возникло желание честно работать... И тут же все оборвалось. Вмешались вновь предательство, жестокость, грязь, мнимые друзья и полицейская расправа. Смерть.

Жизнь, похожая на каторгу. И вывод — так нельзя больше, так не могут существовать люди, если в них есть хоть капля человеческого. Отвергая мир своих героев, Пьер Паоло Пазолини утверждает необходимость борьбы за них. Он говорит своим фильмом: работа, крыша, любовь — этого мало человеку, если он настоящий человек.

ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ КИНО

Ох, как много мрачного и тяжкого увидели мы в картинах Англии и Италии! Как глубоко переживали судьбу бедной, некрасивой Джо, умеющей только чувствовать, но не умеющей осмыслить того, что происходит в мире. И ни одна картина из числа зарубежных не показала нам мыслящего героя!

Мыслящий герой. Это было тем главным, что привлекло внимание и было оценено всеми в картине М. И. Ромма «Девять дней одного года». «Современно, интересно, интеллектуально». «Значительное кино». «На голову выше других картин». «Умное, острое искусство». «Мы провели время с очень умными героями». Таковы были отзывы после просмотра фильма. Очень, очень нужно сегодня это умное искусство. Искусство, которое способно заниматься не только характерами, чувствами, но и умом героев. Не всегда автор должен стоять на голову выше своих персонажей, иной раз интересно стоять с ними рядом, иметь возможность говорить как с равными о вещах, которые волнуют современников. Современный человек, мыслящий и смелый, озабоченный судьбами мира, изобретатель, физик, лирик, открыватель нового, неутомимый исследователь неизвестного, — должен увидеть себя на экране.

●

На фестивале было много, слишком много слабых, примитивных схематичных картин. Это очень обидно. Следует строже и тщательнее отбирать картины, посылая их на международные соревнования. Не надо надеяться на то, что кто-то плохое оценит, как хорошее. Вкусы стали строже и требования возросли. Побеждает значительное искусство!

Л. ПОГОЖЕВА



Е. ВЕЙЦМАН

Спор о человеке

Спор о человеке... Может быть, самые острые и важные из вопросов, которые современность ставит перед нами, —это вопросы о человеке. Что в нем главное: разум или звериное начало, созидательные стремления или инстинкт разрушения; что победит: коллективизм, чувство солидарности, жизнерадостность, бодрость и стойкость духа или индивидуализм, отчужденность, все разъедающий скепсис; как будет устроен мир: на основе новых социальных условий, открывающих просторы для рационально организованной человеческой жизни и творческой деятельности, или же на основе агрессии, расовой ненависти, стремления к власти и собственности, как на вечных и непреложных чертах человеческой природы?

Художник вносит свое суждение в этот спор. Он пытается проникнуть в душу современного человека, выразить его суть. Но то, каким он видит и изображает человека, зависит и от процессов становления человека как личности в самой жизни, и от философских взглядов самого художника, от его психологического, этического понимания личности.

В этом споре в последние годы все сильнее и сильнее чувствуется в искусстве буржуазного мира одна определенная тенденция: тенденция, прямо или косвенно, открыто или завуалированно связанная с фрейдистской концепцией личности. Эта концепция широко проникла в литературу, живопись, театр и кинематограф и претендует на проникновение в «душу современного человека». Мы останавливаемся на этой концепции, так как в ней как бы сконцентрированы определенные представления о человеке, свойственные и ряду других течений в буржуазной философии, этике, а также и в искусстве. Нельзя не согласиться с Джеймсом Олдриджем, который писал, что «окончательная битва за мораль, приемлемую и в интеллектуальном, и в социальном смысле, разыгрывается в конце концов между марксизмом, с одной стороны, и взглядами, представляющими собою смесь христианства и фрейдизма, —с другой».

●

Под фрейдизмом давно уже не понимают только психоаналитическое направление в психологии и медицине, только определенный метод объяснения и лечения нервных заболеваний. После работ самого Зигмунда Фрейда и особенно его последователей под фрейдизмом стали понимать целую философию, охватывающую самые различные области жизни и знаний, включая политику, историю, религию, искусство, эстетические теории и т. д. Правда, строго говоря, фрейдизм не представляет собою какого-то самостоятельного и оригинального философского направления. Он во многом оперирует понятиями, взятыми из идеалистических, главным образом иррационалистических течений конца XIX —начала XX века; в его теории явно видны следы влияния Шопенгауэра, Бергсона, У. Джемса. И все же фрейдисты претендуют на особую роль в философии XX века прежде всего благодаря тому, что в их рассуждениях они обращают особое внимание на человеческую личность, взятую в ее «эмпирической единичности», в ее наиболее интимных проявлениях. И именно фрейдизм подверг особенному извращению понимание личности.

Смысл фрейдистского понимания лично-

сти, как известно, заключается в принижении роли сознательного начала в поведении человека. Фрейд пришел к выводу о том, что «человек не хозяин в своем доме», что главную роль в формировании субъективного мира человеческой личности играет «бессознательное», обширная область, неподвластная сознанию и содержащая в себе врожденные инстинкты и прежде всего главный из них — сексуальный («либидо», по терминологии фрейдистов), а также смутные идеи, вытесненные импульсы, вход которым в сознание воспрещен.

Психическую жизнь человека Фрейд представлял себе как непрекращающуюся внутреннюю борьбу между сознанием с одной стороны и инстинктами и вытесненными импульсами с другой. Сознание человека, согласно его теории, формируется не деятельностью людей в окружающем их мире, а в зависимости и под влиянием того, как каждый человек приспособится жить в условиях этой борьбы, происходящей внутри его «я».

В последние десятилетия (особенно после второй мировой войны) мы наблюдаем своеобразную «новую волну» увлечения фрейдизмом. Правда, многие последователи Фрейда отказались от некоторых принципов его теории: от предоставления главной роли «либидо», от «мифологии инстинктов»; они признают влияние «общественной», «культурной» среды на формирование личности. Однако смысл концепции — сведение человеческой природы к бессознательно мотивированной деятельности—остается и у современных так называемых «реформаторов» фрейдизма. Остается изъятие всего социального содержания из человеческой сущности и преувеличение содержания биологического, причем это последнее рассматривается главным образом в патологии. В основу понимания личности кладутся болезненность, нездоровье, извращенность.

Надо сказать, что и в этом фрейдизм не оригинален. В современном иррационализме довольно широко распространено представление о человеческом бытии как абсолютно одиноком, разобщенном, болезненном, трагически бессильном, отчаянно беззащитном. Человек — это якобы чуждое всему окружающему, жалкое и одинокое существо, находящееся во власти неосознанных инстинктов, брошенное в жизнь, чтобы тысячами трудных и горьких путей идти к одной бессмысленной и в то же время единственной цели — к смерти. В философии эту мысль выразил еще в середине прошлого века датский философ-мистик Кьеркегор; в литературе она нашла широкое выражение в произведениях Франца Кафки, Джеймса Джойса, Марселя Пруста.

И вот именно за фрейдистское представление о личности (и в его «классическом» и в его «реформированном» виде) ухватились многие современные художники буржуазного мира. Они решили, что фрейдизм укажет им дорогу к самым сокровенным глубинам человеческого «я». Они нашли во фрейдизме целую систему философских и эстетических понятий, в которых могли выразить свое понимание искусства.

Когда мы говорим о фрейдистских взглядах, мы имеем в виду не только откровенно реакционное искусство. Конечно, фрейдизм является одной из «теоретических» основ разнузданного воспевания жестокости, копания в потемках душ психопатов и гангстеров, смакования половых извращений, культа варварства и грубой силы, — столь широко распространенных и в литературе и на экранах коммерческого кинематографа капиталистических стран. Но дело не только в этом. Фрейдистские представления характерны для некоторых прогрессивно мыслящих художников, изобличающих мир наживы и корысти, не мирящихся с язвами капиталистического мира. Именно об этих художниках мы и хотим говорить. Следует попытаться объяснить их увлечение фрейдизмом и поспорить с ними.

●

Фрейдистские представления нашли свое выражение в различных течениях модернистского искусства еще в 20-х годах. К ним прежде всего следует отнести дадаизм и сюрреализм, которые в кинематографе были связаны с французским «Авангардом». Дадаисты настаивали на чистой «бессознательности» в искусстве. Их продолжатели сюрреалисты в своем манифесте, написанном Андре Бретоном, раскрывают связь этого направления с фрейдистскими представлениями: «Чистый психический автоматизм стремится выразить устно или письменно сущность процесса мышления. Он связан непосредственно с мыслью, без всякого контроля со стороны разума, он свободен от всяких эстетических и моральных норм. Он основан на уверенности в существовании некоей

надреальности, в области которой осуществимы отрицаемые до сих пор формы ассоциаций, на вере во всемогущество сновидений и свободной от предрассудков игре воображения». Сюрреализм характеризовался полным презрением к осмысленной драматической композиции и к логической причинной связи между событиями.

Первые фильмы «Авангарда» — «Механический балет» Фернана Леже, «Антракт» Рене Клера по сценарию поэта-дадаиста Франциска Пикабиа (1924) представляли собою перевод на язык кино дадаистской поэзии с ее культом бессознательного, с ее алогическими метафорами. Некоторые из ранних авангардистских фильмов прямо выражали фрейдистские символы. Таков, например, фильм Жермены Дюлак «Раковина и священник» по сценарию поэта Арто (1927). Интересно заметить, что этот фильм был недавно запрещен английской цензурой по следующим мотивам: «Фильм непонятный и почти лишен всякого смысла. Однако, если комунибудь удается доискаться смысла, то он, наверное, констатирует, что фильм неприличный».

Фильм действительно непонятный и бессмысленный. В нем все в символах, которые понять может тот, кто знаком с теорией Фрейда. Так, например, раковина, наполненная водой, которую боится пролить молодой священник, это — символ его страсти к женщине. На пути удовлетворения этой страсти стоят фигуры полицейского, крупного духовного лица и других, символизирующих «табу» общественных приличий и другие «запреты».

Программное значение имел нашумевший фильм Жана Кокто «Кровь поэта» (1930), так как в нем выражалось понимание самой природы поэтического творчества. Бредовые символы соединяются в нем в мнимореалистических ситуациях. Герой фильма — поэт — переживает все только через призму нереального, подсознательного, бредового. Само построение фильма претендовало на проникновение в подсознательное у зрителя. Между текстом и зрительным рядом не было абсолютно никакого соответствия. Неважно — что̀ говорят, что̀ изображено на экране, какие куски соединяются между собою. Важно нечто третье, то, что случайно возникает в чувствах зрителя под влиянием соединения всех компонентов. Сам Кокто писал по поводу своего фильма, что он не содержит в себе никаких символов. Зрители сами усматривают в фильме символы. Кокто подчеркивает, что в фильме время действия соответствует «мгновению мысли». Для этого фильм обрамлен следующим сюжетом: в первых кадрах зритель видит заводскую трубу, которая начинает разваливаться. Затем следуют новеллы, долженствующие передать внутренние бредовые состояния поэта. В конце фильма зритель снова видит ту же трубу, и она обрушивается окончательно. Прошло мгновение.

Впоследствии многие сюрреалисты отошли от исповедовавшихся ими в 20-е годы крайних взглядов. Так, Луис Бюнюэль нашел выход из своего анархического бунтарства, когда после чисто формальных поисков в «Андалузском псе» он обратился к социальным темам из жизни родной Испании.

Однако влияние «Авангарда» 20-х годов можно обнаружить во многих современных поисках «нового стиля» у французских, итальянских, польских кинематографистов, которые порою ведут к отказу от реализма, к субъективизму, манерничанью, чистому эстетству.

●

Опасность фрейдистских концепций заключается в том, что они находят свое выражение отнюдь не только в абсурдных, сюрреалистических композициях. Они проникают и в то искусство, которое стремится к отражению жизни в формах самой жизни, которое несет в себе, как было сказано, прогрессивные, обличительные тенденции.

Фрейдистская трактовка отдельных поступков героев характерна, например, для таких крупных американских художников, как Колдуэлл, Фолкнер, Теннесси Уильямс.

Многие из произведений этих авторов получили свою вторую жизнь на экране. Интересно отметить, как оказались выпяченными при этом фрейдистские мотивы. Так, например, в романе Колдуэлла «Табачная дорога» с огромной силой показана трагедия американских фермеров, разоренных крупными банками. Деградация и распад семьи, запустение усадеб, страшное, варварское отношение к самой природе— все это описано предельно реалистически. В романе социальные причины разорения, общественный фон вырисованы с достаточной полнотой, хотя автор и отдает известную дань биологизму. В кинофильме (режиссер Джон Форд, 1941) социальные моменты оказались изображен-

ными слабее. На первый план выступает биологическое вырождение фермерской семьи под влиянием наследственных пороков и инстинктов. Люди превратились в полуживотных, опустившихся, не способных к продуктивному труду. Не удивительно, что в фильме действия банкиров, отказывающих в сохранении за этой семьей аренды на землю и сгоняющих ее с насиженных мест, выглядят хотя и жестокими, но оправданными, что значительно ослабляет социальную остроту фильма.

Основой для ряда фильмов послужили пьесы известного американского драматурга Теннесси Уильямса. Это бесспорно крупная и интересная фигура. Уильямс отличается критическим отношением к действительности. Его произведения проникнуты чувством справедливости, ненавистью к расизму и т. д. За сугубо личными отношениями героев угадывается жуткая атмосфера американской провинции (особенно южной), жестокая сила, убивающая чистоту, любовь, красоту; автор вскрывает ярую нетерпимость обывателей Юга к пришлым, к людям иного склада, денежный расчет, скрытые преступления. В ряде своих пьес он тонко решает проблему столкновения мира иллюзий, в котором живут его герои, с миром реальным. Но вместе с этим мы видим у него ярко выраженный патологический психологизм. Он отдает значительную дань фрейдизму.

Характерна в этом смысле его пьеса «Трамвай Желание» и фильм, снятый по ней режиссером Элиа Казаном. Участие таких актеров, как Вивьен Ли и Марлон Брандо, делает этот фильм особенно впечатляющим. И пьеса, и фильм несомненно содержат моменты социальной драмы. Героиня Бланш Дюбуа (Вивьен Ли) — выходец из разоренной землевладельческой аристократии Юга. Ее история — это история вырождения южной аристократии. Разоренная, попавшая в тяжелое положение, Бланш продолжает цепляться за внешнее «благородство» и претенциозную помпезность; глубоко развращенная, она хочет остаться «чистой». Недаром известный американский критик Джон Гасснер назвал Бланш дочерью южного «Вишневого сада». Однако на экране, в трактовке Элиа Казана, мы видим не реалистическую драму, а клинические аспекты разрушения личности. Социальная драма сведена до уровня психопатологии. Бланш — вся во власти желаний, различных фобий, мании смерти. Рано потеряв своего первого юного возлюбленного, застрелившегося почти у нее на глазах, она в разврате ищет повторения этой «чистой любви». Она хочет скрыть свое бурное прошлое, но муж ее сестры, Стенли Ковальский (Марлон Брандо), узнав об этом прошлом, играя на ее болезненной психике, начинает сводить Бланш с ума и овладевает ею в тот момент, когда ее сестру увозят в больницу рожать. В конце концов Бланш попадает в сумасшедший дом, где, как ей кажется, она снова будет чувствовать себя чистой и утонченной леди. Антагонист Бланш — Стенли изображен животно-примитивным, грубым, интеллектуально неполноценным человеком. Как он сам, так и его друзья-мастеровые, заняты тем, что пьют, картежничают, ругаются, дерутся.

В фильме Элиа Казана все подчинено основной идее: изображению того, как личность, загнанная в тупик своими страстями и грубостью окружающих, распадается и гибнет. Все действие фильма происходит в углу небольшой квартиры, полной каких-то вещей; в ней почти нет света. Одни только вещи. Экран до предела суживает мирок, в котором бьется Бланш. Только один раз, когда, казалось, ей предоставлена возможность вырваться из этого мирка, зритель видит зыбкий и туманный берег и воды большой реки. А потом снова границы этого мирка сжимаются. В фильме настойчиво звучит мотив смерти, олицетворенный в образе старой продавщицы цветов для похорон, которая несколько раз появляется под окнами квартиры, где живут Бланш и ее сестра с мужем.

Фрейдистская трактовка отдельных поступков героев характерна даже для тех прогрессивных художников Запада, которые приближаются к правильному пониманию социальных взаимоотношений и делают значительные шаги к революционным выводам относительно существующей действительности. Примером этому может служить даже такой выдающийся итальянский режиссер, как Лукино Висконти, фильм которого «Рокко и его братья» в художественной форме выражает одну из важнейших жизненных социальных проблем современной Италии — так называемую «внутреннюю эмиграцию» и разорение Юга. Висконти сам утверждает, что на него оказал огромное влияние марксизм, который помог ему понять, что «ключ к пониманию духовных и психологических

конфликтов всегда надо искать в социальной действительности». «Можно по-разному трактовать тему личности, которая становится жертвой общества. Можно идти по антисоциальному, чисто эстетскому пути. А можно встать на путь тщательного анализа общественных условий, которые привели личность к краху», — писал он. Фильм Висконти несомненно подводит зрителя к общественно значимым выводам.

Это особенно связано с образом Чиро, ставшего кадровым пролетарием. В сценарии он говорит своему младшему братишке: «И наша деревня со временем станет большим городом, где люди научатся отстаивать свои права и требовать друг от друга выполнять свои обязанности. Некоторые говорят, что не знают, будет ли лучше этот новый мир. А я твердо знаю: да, он будет лучше».

Однако замысел Висконти порою приходит в противоречие с художественной тканью самой картины и с трактовкой центральных образов: братьев Симоне и Рокко и особенно героини фильма—Нади. В психологическом оправдании многих поступков героев на первый план выступает инстинктивно-подсознательное начало. Конечно, логика трагедии крестьянских парней, попавших в водоворот капиталистического города, ведет к тому, что они не могут не превратиться в изуродованные, во многом извращенные в своих действиях и чувствах характеры — и в этом сказалось определенное чутье художника, —но все же эта трагедия незаметно где-то превращается в трагедию абстрактных характеров, из которых один олицетворяет власть темных звериных инстинктов, власть «зла» в человеке, а другой—абсолютное, всепрощающее добро.

Так крупный художник отклоняется от им же самим поставленной задачи.

●

В последние годы мы наблюдаем некоторые новые тенденции в зарубежной литературе и искусстве, также умышленно или неумышленно связанные с фрейдистской или близкой к ней трактовкой места и роли бессознательного, иррационального начала.

Говоря о литературе, мы имеем в виду прежде всего школу «нового романа» во Франции, некоторые сторонники которой работают также и в кино (например, Ален Робб-Грийе — автор сценария фильма «В прошлом году в Мариенбаде», поставленного Аленом Рене). Теоретик этой школы Натали Саррот утверждает, что цель творчества состоит в извлечении на свет «частицы доныне неведомой реальности», в том, чтобы найти доступ в область подсознательного или же не поддающегося сознанию, в которой литературное произведение только и может «пустить корни, питаться и обрести жизнь». Задача «современного романа», по ее мнению, — «развязать инстинктивные силы читателя, возможности его подсознания и пророческие способности». Роман поэтому должен принять форму непрерывного, лишенного всяких переходов чередования реплик и описания психологических состояний, он должен стать буквальной записью нерасчлененного потока смутных видений, неосознанных чувствований и инстинктивных влечений. Это даже не «поток сознания», а «поток бессознательного», вырывающийся из «подполья человеческой души». Как на предшественников и философских вдохновителей «нового романа» Натали Саррот ссылается на Пруста, Джойса, Кафку, Камю, Сартра, но особенно на Фрейда.

Некоторые зарубежные кинотеоретики и кинокритики утверждают, что для принципов школы «нового романа» значительно более подходит язык кино, чем обычный литературный язык, что на экране внутренний мир человека можно наглядно воспроизвести как объективный мир, не требующий поисков каких-либо соотношений в реальности.

В качестве художника, который «определенно впервые» пытается это сделать, некоторые зарубежные критики (например А. Яцкевич) не без основания называют Алена Рене. У нас много писали и спорили по поводу его первого полнометражного фильма «Хиросима, моя любовь». Продолжаются споры вокруг его второго фильма «В прошлом году в Мариенбаде». Что касается «Хиросимы», то это несомненно одно из крупных явлений зарубежной кинематографии. Фильм несет в себе гневный протест против войны, против атомной смерти, в нем настойчиво звучит призыв к человеческому счастью. Однако стилистика, образный строй его, использовавший в значительной мере «опыт» школы нового романа, ослабляет идейную остроту фильма, переводит его направленность в иной, порою субъективистский план. Содержание этого фильма развертывается главным образом в мыслях героя и героини,

в их воспоминаниях. Нам показана история чувств, в которой внешние факты не всегда соответствуют внутренним ощущениям, а время и место действия не играют существенной роли; история, в которой героиня—француженка идентифицирует своего прошлого возлюбленного (немца) с нынешним (японцем), а ее переживания давно прошедшего времени отождествляются с переживаниями настоящего. Фильм рассказывает об изломанной любви, которая расцветает и гибнет на фоне страшных человеческих катастроф; ужасные сцены гибели Хиросимы зритель воспринимает как встающие в сознании героя во время любовной сцены. Фильм—трагический. Но это трагедия без очищения, в ней чувствуется безнадежное отчаяние, щемящий страх перед разлукой, перед новой войной, бессилие противостоять им.

Сейчас в зарубежной кинопрессе часто пишут о проникновении кинематографа в мир «глубоких тайников» человеческой души. Об этом говорил французский критик Марсель Мартен («Cinéma 62»), добавляя при этом, что «правда», «реальность» этих тайников не имеет (или почти не имеет) ничего общего с правдой внешней действительности; другой французский критик Рене Жильсон (там же) говорил «о феноменологическом реализме» определенных кинопроизведений, то есть о «реализме» субъективного мира чувств; английские критики Габриэль Пирсон и Эрик Род писали в журнале «Sight and Sound» о «кинематографе видимости» (cinema of appearance), переносящем на экран экзистенциалистское понимание человека в его полном отрыве от внешних условий. Встречаемся мы и с понятием «психологического фильма». Под разными определениями мы видим в общем примерно одинаковую тенденцию подхода к человеку, тенденцию, сказывающуюся и на языке, на стилистике кинофильмов.

Так, от «психологического фильма» требуется прежде всего, чтобы он не «рассказывал» историю, чтобы в нем отсутствовал определенный логически развивающийся сюжет, чтобы в нем не было внешнего «действия». По утверждению польского критика Яцека Фукшевича, подобный фильм должен строиться на отказе от внешней логики жизни, логики характеров; он должен быть показом эмоционального состояния, суммы рефлексов, реакций и жестов. Авторы фильмов должны «сконцентрировать внимание на сфере переживаний, не имеющих явной мотивировки». «Установлено, — пишет он, — что в действительности люди не так логичны, как это утверждает традиционная психология, а действия их не так легко предвидеть... Психологическая литература поэтому отказывается от «анализа характера» героя и в настоящее время должна интересоваться... стечением обстоятельств... эмоциональными стандартами и... случайными импульсами». Польский критик выступает против помещения героя в ситуации, в которых он может продемонстрировать соответствующие черты своего характера. Исходя из всего этого, делается вывод о том, что «психологический фильм» не может изображать народную драму, представлять собою широкое эпическое полотно. «Трудно наблюдать трепет души героя, если он сражается с огромными проблемами». С подобными требованиями, предъявляемыми искусству, с отрывом внутреннего мира человека от логики жизни, с противопоставлением тонкого психологизма эпическим полотнам — согласиться нельзя.

Правда, в рассуждениях подобного рода чувствуется вполне естественная реакция на многочисленные сюжетные штампы, на нестерпимую назидательность и примитивизм, когда зритель может быть заранее уверен в дальнейшем течении событий. В этих рассуждениях можно увидеть стремление к такому искусству, которое заставляет зрителя размышлять, ассоциировать, выбирать, раздумывать и после выхода из кинотеатра, размышлять не только о виденном, но и о самом себе.

Но в этих рассуждениях нет позитивной программы. В них нельзя не видеть опасности разрушения личности, культа «бессознательного», алогичного, когда уже потеряна всякая связь между внутренним миром героя и зрителем. Здесь опять-таки мы встречаемся с фрейдистскими (хотя и не столь явно выраженными) представлениями о человеке, о его отношении к окружающему миру.

Большинство «психологических» фильмов, как и аналогичные литературные произведения, рассказывают об испорченных жизнях, о неумении людей организовать свою «жизнь чувства», об извращениях, патологии. «Психологический фильм» не мыслится без изображения таких «вечных» сил человеческого подсознания, как силы секса, жестокости, голода, разрушения. Для большинства из

них характерны пессимизм, отрицание жизни и отрицание каких бы то ни было человеческих ценностей. Правильно подметил Бернар Кюо, что во многих фильмах «герои и героини ищут друг друга, встречаются, причиняют друг другу страдания, расстаются, совершенно не отдавая себе отчета в том, какому внутреннему мотиву подчинены их действия. Люди покидают друг друга, не имея на то причин, единственно лишь будучи жертвами скуки, которой иногда им удается избежать ценою жалких авантюр».

●

Мы рассказали о некоторых явлениях и тенденциях, так или иначе связанных с фрейдистской трактовкой человека, его внутреннего мира, отношения к окружающей действительности.

Чем же все-таки можно объяснить эту тягу к иррационализму, это увлечение фрейдизмом? Почему даже часть прогрессивных художников Запада отдает ему дань?

Многие последователи Зигмунда Фрейда убеждены, что ему удалось открыть «душу» современного человека в современном мире. Да, в известном отношении фрейдизм можно рассматривать, как «знамение времени». Более того, если отбросить откровенно абсурдные преувеличения, то в литературе психологов-фрейдистов содержится ряд фактов и наблюдений, в которых действительно отражены определенные стороны жизни личности в условиях буржуазного мира. Американский исследователь и критик фрейдизма Поль Ба́ран правильно заметил, что «иррациональность и агрессивность», найденные Фрейдом в человеке, — есть выражение капиталистических порядков, при которых наносится роковой ущерб свободе индивидуального развития и беспрепятственной реализации общественных чувств человека. Грубый расчет, подавление индивидуальности «накладывают жестокое табу на индивидуальную эмоциональность и, вводя то, что от нее осталось, в русло агрессивности, отлично тренированной и направленной на достижение успеха и уничтожение соперников», приводят в конце концов к «хромоте чувств», к психическим уродствам.

Так, несомненным является факт морального кризиса, эмоциональной анархии, охвативших определенную часть буржуазного общества, особенно молодежи, что находит свое отражение в культе развлечений, быстрой езды, пьянства, бешеных и однообразных ритмов танцев, в половой распущенности, в эскапизме, в создании новых «жестоких» и «смелых» морально-эстетических идеалов и стандартов. Все это представляет собою определенную реакцию на жизнь буржуазного общества с ее монотонной автоматизацией и стандартизацией жизненных проявлений, с отсутствием условий для полнокровной творческой деятельности.

Эти явления выразились, кроме всего прочего, и в создании определенных эстетических «идеалов» и «стандартов». Этим, например, объясняется «миф», созданный вокруг Брижитт Бардо, актрисы талантливой, интересной, но создавшей определенный эталон инфантильной и абсолютно аморальной героини, аморальной настолько, что она оказывается даже «чистой» в своей аморальности, ибо повинуется лишь ничем не сдерживаемым эмоциям, достаточно искренним в данный момент. В образах, ею созданных, в таких, например, фильмах, как «В случае несчастья» (режиссер Отан-Лара) или «Истина» (режиссер Клузо), мы видим и несомненный протест против мира буржуазного ханжества и, с другой стороны, абсолютное принятие его норм.

Вопиющее противоречие между внешним благополучием буржуазного мира, внешним благонравием и благопристойностью и скрывающимися за ними агрессией, жадностью, развратом; фактический распад буржуазной семьи; подавление подлинно человеческих чувств и влечений; колоссальный рост преступности, рост психических заболеваний — все это нашло свое преломление во фрейдистских представлениях о человеке.

Но будучи своего рода реакцией на современный империалистический мир, эти представления все же не являются выражением сознательного протеста против этого мира.

На первый взгляд может показаться, что фрейдизм выражает бунт против буржуазных норм морали, против запретов, налагаемых на человеческие инстинкты, эмоции, бунт против порабощения нормальных человеческих чувств в угоду частнособственническим интересам буржуазной моногамной семьи, бунт любви против собственности. В свое время «смелость», с которой Фрейд выступил против традиционных интеллектуальных и моральных норм, могла выглядеть антибуржуазно и даже «революционно».

Именно эта «антибуржуазность» привлекла многих литераторов и художников, поднявшихся против респектабельных салонных стандартов.

Но объективно фрейдистские представления не выходят за пределы буржуазного сознания. Они оказались направленными против духовного здоровья, нравственной чистоты личности; они принижают человека, и в то же время с их помощью затушевываются истинные причины социальных бед, кризисов, неустройств, влияющих на жизнь отдельных людей. Людям говорят на авторитетном «научном» языке, будто их душевные недуги не имеют ничего общего с нездоровым обществом, в котором они живут, но скорее вызваны некими врожденными, неизменными биологическими, животными «инстинктами», подавляемыми в их «бессознательном душевном царстве».

Известно, что В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин затронул вопрос о «моде» на фрейдизм. Ленин увидел в нем, несмотря на его кажущийся выпад против буржуазной морали, не что иное, как замаскированное уважение к ней, которое для В. И. Ленина было столь же противно, как и копание в вопросах пола. «Как бы бунтарски и революционно это занятие ни стремилось проявить себя, — продолжал Владимир Ильич, — оно все же в конце концов вполне буржуазно. Это особенно излюбленное занятие интеллигентов и близко к ним стоящих слоев. В партии, среди классово-сознательного, борющегося пролетариата для него нет места».

Невольно вспоминается в этой связи одно замечание того же Марселя Мартена, который, ратуя за «чрезвычайно углубленный психологический анализ» некоторых фильмов французской «новой волны», в то же время довольно точно определил, что их герои, живущие «вне общества» и проявляющие «полную свободу нравов», выбраны, как правило, «среди буржуазной интеллигенции, у которой достаточно праздного времени, чтобы заниматься самоанализом».

Увлечение фрейдизмом, на наш взгляд, объясняется большими творческими трудностями, с которыми сталкиваются те художники, которые еще не до конца связали свою судьбу с передовыми политическими силами современного общества.

Поставив перед собой задачу более глубокого проникновения в человеческую сущность, обратившись к темам, связанным с психологией современного человека в условиях глубоко античеловеческого по самой своей сути буржуазного мира, эти художники часто даже не представляют себе возможности иного подхода к психологическим проблемам, кроме фрейдистского. Они не видят того, что объективно психологическая патология фрейдизма служит оправданию, увековечиванию капиталистических порядков.

К фрейдизму приводит многих художников то, что в самой действительности они не могут обнаружить нравственно здорового героя, а от той среды, где бы они могли его обнаружить, они еще далеки.

Среди многочисленных художников на Западе есть, конечно, немало таких, которые свое творчество направляют на беспощадную критику буржуазного общества, на разоблачение преступности, войны, милитаризма. Искания таких художников, их творчество — интересны. Но порою оно бывает лишенным четких положительных идеалов. Можно быть мужественным и честным художником, бороться с низменными сторонами жизни во имя торжества разума и прогресса, но можно ограничиться лишь констатацией «зла». В этом и заключена опасность для искусства, когда в него проникают представления, которые, подобно фрейдизму, исключают дальнейшие перспективы развития человеческой личности. А проблема этого развития есть прежде всего проблема справедливого и разумного устройства жизни человеческого общества.

То направление в киноискусстве, которое под маской «психологизма» показывает картины разврата, полно безысходности, лишено идеалов и надежд, вызывает тревогу со стороны прогрессивно мыслящей творческой интеллигенции. Против своеобразной «эстетики безобра́зного» поднимают голос многие художники, высказывающиеся за восстановление доверия к человеку, за кинематографию, близкую к лучшим традициям прогрессивной литературы. Раздаются призывы вернуть искусству большое и ясное социальное содержание там, где оно утрачено, создавать фильмы с активным положительным началом, воспевать в человеке все самое прекрасное, благородное. Именно такое искусство поможет сближению между народами, даст людям веру в будущее.

Задача критики фрейдизма в целом далеко не так проста, как это может показаться на первый взгляд. Полное разоблачение

несостоятельности психоанализа возможно только на базе противопоставления ему материалистической естественно-научной трактовки проблем личной, интимной жизни человека, его переживаний. Личная жизнь человека исключительно многообразна, она включает в себя моменты, целиком определяемые общественными отношениями, но также и моменты, которые не связаны непосредственно с ними. Конечно, реальный, живой человек — это общественный человек. Даже в самых интимных мыслях и переживаниях он остается таковым. Но совершенно сбросить со счетов роль таких моментов жизни личности, как инстинкты и соответствующие им эмоции, как взаимоотношение осознанного и неосознанного в процессе мышления, как роль, допустим, интуиции в творческой деятельности, — означало бы впасть в другую крайность. Задача исследования всех этих вопросов — очень важная задача, и она полностью еще не решена.

Точно так же и в искусстве спор с фрейдизмом возможен лишь на базе глубокого раскрытия психологии личности нового человека.

Советское киноискусство последних лет все больше и больше обращается к внутреннему миру современного человека, человека нашего социалистического общества. Глубокое проникновение в душу человеческую мы находим в таких тонких психологических (без кавычек) фильмах, как «Дом, в котором я живу», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Сережа», в недавно вышедшем фильме «Когда деревья были большими» и в ряде других. Не упрощая сложности внутреннего мира героев, разных по своему возрасту, месту в жизни, эмоциональному строю, авторы этих фильмов акцентируют внимание зрителя на подлинно прекрасных и благородных чертах человеческой натуры и всем строем своих произведений как бы выступают против фрейдистских взглядов на личность. В рамках данной статьи, к сожалению, нет возможности специально проанализировать названные и многие другие фильмы с точки зрения изображения в них внутреннего, интимного мира человеческой личности, с точки зрения раскрытия, если можно так выразиться, высокой эмоциональной зрелости: высокой культуры и чистоты человеческих чувств. Возьмем хотя бы фильм «Сережа». Главное в этом фильме — тонкий анализ детской психологии, которая раскрывается в единственно доступной форме — во взаимоотношении с внешним миром, в котором живет Сережа. Фильм этот раскрывает истоки нравственности в человеческой личности. Как далека история детских впечатлений о жизни, рассказанная в этом талантливом и глубоко психологическом фильме, от фрейдистских представлений о муках детства, смутных и сложных эмоциях сексуального характера, тяжелым грузом ложащихся впоследствии на всю жизнь человека! Напротив, в фильме показаны те семена доброго, хорошего, справедливого, которые взращивает в ребенке сама наша действительность.

Большой удачей в проникновении во внутренний мир человека является последний фильм Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими». Очень удачно подметил однажды М. Ромм, что согласно канонам западного «психологического» фильма Кузьма Кузьмич непременно должен был испытывать эротические чувства к своей мнимой дочери. Представим себе на минуту, что режиссер пошел бы по этому пути! Вся поэзия, вся чистота и вся реальная правда чувств и эволюции характера была бы начисто разрушена. (Небезынтересно, что аналогичная мысль пришла в голову английскому обозревателю фильмов Каннского фестиваля 1962 года в журнале «Films and Filming», который заметил, что ежели бы автором фильма был западный сценарист, то, вероятно, каждого героя прежде всего волновали бы проблемы секса, тогда как русские подходят к жизненным коллизиям совершенно иначе.)

Критика фрейдистских концепций и в этике, и в психологии, и в искусстве — это борьба против пессимистических идей бессилия человека перед темным миром «бессознательного» в защиту философии жизни, торжествующего гуманизма и веры в неисчерпаемые возможности человеческого разума. Это борьба за нового человека, человека коммунизма.

В прогрессивном итальянском журнале «Ринашита» опубликовано обращение Чезаре Дзаваттини к молодым кинолюбителям разных стран с призывом создать киножурнал, посвященный проблеме укрепления мира во всем мире. Ниже мы помещаем сокращенный перевод статьи Дзаваттини.

Чезаре ДЗАВАТТИНИ

МИР! МИР! МИР!

...Через три-четыре месяца мы надеемся увидеть в каком-нибудь из римских кинотеатров «Киножурнал мира» № 1. Мы полагаем, разумеется, что за ним последуют и № 2, и № 3 и так далее. О чем же идет речь? Все очень просто. Каждый обладатель восьми- или шестнадцатимиллиметровой кинокамеры может принять участие в создании журнала.

В наших «новостях дня» речь будет идти только о мире и показаны в них будут только люди и факты, имеющие непосредственное отношение к проблемам мира...

Конечно, было бы идеально, если бы эти фильмы были включены в кинопрокат. Но не будем торопиться с оптимистическими прогнозами и сочтем за великую удачу, если телевидение ежедневно будет уделять хотя бы пятнадцать минут передаче, в которой смогут принимать участие все желающие поделиться плодами своих размышлений о мире.

Когда я говорю — размышления, то имею в виду прежде всего свободный выбор формы высказывания о мире. Каждый из этих киножурналов будет образцом такого свободного анализа проблемы, который предусматривает ее полную конкретизацию — в чем собственно и состоит задача подлинного искусства...

У сегодняшней молодежи заметен интерес к проблемам, которые вертятся вокруг извечных бед — отчуждения, тоски и т. п. Опасность, подстерегающая молодых, заключается в попытке рассматривать эти проблемы как явление в себе, тогда как они связаны с политическими проблемами, высшим выражением которых является мир. Больше того, чрезвычайно интересно не отвлекать молодежь от глубокого анализа чувств, которые она испытывает, — будь то тоска, отчуждение, одиночество и т. п. — а вместе с ней разобраться, в какой связи находится это брожение умов с проблемой мира. Иными словами, было бы грубой ошибкой полагать, будто мы призываем молодежь выступать с дидактическими заявлениями о мире. Мы выбросим в корзину все те куски пленки, в которых не будет биться что-то оригинальное, не будет пусть малого, пусть микроскопически малого открытия ч е г о - т о б о л ь ш о г о, чего-то нового, делающего эту проблему более выпуклой и живой...

Вы знаете, что обычно киножурналы состоят из коротких отрывков. Мы тоже хотим перенять эту традицию. Полнометражные фильмы пусть делают другие. Сама периодичность должна свидетельствовать о стремлении немедленно, сжато и своевременно отразить все мнения об этой проблеме и донести их к зрителю из всех уголков мира, слитыми в единый хор. Переходя к подробностям литературно-журналистского характера, скажем, что присылать нам можно и стихотворение, и рассказ, и статью, и исповедь, и рассказ очевидца, и факт из хроники. В общем, все то, что связано с проблемой мира как с конкретным явлением, так как слишком часто люди имеют весьма смутное представление о той гамме реакций, которую можно выразить посредством кино. Отбор материала будем производить мы — четверо или пятеро друзей; нашей задачей будет выпуск тысячи метров пленки с наиболее яркими и убедительными эпизодами, отражающими настроение момента, дающими представление об отношении сегодняшней молодежи к миру.

Первый номер нашего киножурнала мы рассчитываем выпустить в октябре этого года. Но нам хотелось бы, чтобы он не был сугубо итальянским, чтобы в нем сотрудничала также молодежь других стран. Будучи на Кубе, я беседовал со своими друзьями — молодыми кубинскими кинематографистами: они готовы сотрудничать с нами. Больше того, идея создать такой киножурнал пришла мне в голову именно на Кубе, во время беседы с ними...

Мы очень надеемся, что сумеем сделать наш журнал частью большого кино и телевидения: ведь на «Киножурнал мира» никто не может смотреть как на частную инициативу.

Редакция журнала «Ринашита» сопровождает статью Чезаре Дзаваттини следующим объявлением:

К 15 ОКТЯБРЯ—ПЕРВЫЙ КИНОЖУРНАЛ МИРА

Если у вас есть восьми- или шестнадцатимиллиметровая кинокамера, попытайтесь по-своему осветить тему мира. Свои фильмы направляйте по адресу: Рим, ул. Деи Полакки, 28, Р и н а ш и т а — М и р. Редакцию «Киножурнала мира» возглавляет Чезаре Дзаваттини.



АНГЛИЯ

Кен Хьюз (постановщик «Процесса Оскара Уайльда») готовится к съемкам фильма, посвященного вождю английской буржуазной революции Оливеру Кромвелю. Режиссер говорит, что идея этого фильма пришла ему в голову, когда он познакомился с советскими историко-революционными фильмами.

Главную роль будет исполнять Питер Финч, который сейчас снимает в Италии фильм «Герой» по собственному сценарию. В нем рассказывается о судьбе англичанина, бежавшего во время второй мировой войны из фашистского плена и ожидающего в горах прихода союзных войск.

●

Известная актриса Бетси Блер дебютирует в качестве режиссера. «Между любовью и смертью» — так будет называться ее фильм. Это романтическая история любви шестнадцатилетней девушки и девятнадцатилетнего юноши. Действие происходит во время Столетней войны. Главную роль исполняет также дебютантка—шестнадцатилетняя дочь Чарльза Чаплина Джеральдина. Ее партнер — молодой английский актер Том Куртни.

●

Оксфордский университет выдвинул кандидатуру Чарльза Чаплина на звание почетного доктора литературы. Английская газета «Обсервер» сообщает, что, по свидетельству одного из его близких, Чаплин, заканчивающий сейчас в Швейцарии свои мемуары, сказал по этому поводу, что он считает это заслуженным признанием его роли в создании новой формы в искусстве.

●

Джек Кардиф, постановщик фильма «Сыновья и любовники», приступает к экранизации романа Джеймса Джойса «Улисс». Съемки будут производиться в Дублине, где происходит действие «Улисса».

АРГЕНТИНА

Режиссер Леопольдо Торре-Нильссон, постановщик нашумевших фильмов «Дом ангелов» и «Конец фиесты», закончил новую картину — «В западне».

Мишель Капденак в своей статье в «Леттр франсэз» сопоставляет этот фильм с «Виридианой» Бюнюэля и отмечает их внутреннее родство. «Оно ощущается и в том, что оба фильма язвительно подчеркивают деградацию буржуазного класса, и в том, что в обоих фильмах с критических позиций показаны законы буржуазной морали, социальной и религиозной, построенной на мистификации и обмане».

Героиня фильма (Эльза Даниэль) приезжает из монастыря на каникулы в старинное поместье к родным. По их рассказам, в верхнем этаже дома живет какой-то урод, которого скрывают от всех. Девушке, однако, удается проникнуть в семейную тайну. Там наверху вот уж двадцать лет в добровольном заточении живет ее тетка. (Родные же убедили всех, что она вышла замуж за богача-американца и давно уехала с ним.) Тетка некогда «согрешила» и, «спасая честь» семьи, скрывается.

«Перед глазами девушки рушится окружающий мир с его ложью, лицемерием, чудовищными кастовыми предрассудками, на которых держится мнимое благородство ее семьи».

Возвращаясь в обитель, она встречает бывшего соблазнителя ее тетки (Франческо Рабаль). Она попадает в его сети, делается его любовницей, и в силу фатального сцепления тех же предрассудков соглашается на тайное заточение, чтобы «не позорить» семью.

«В скрупулезном анализе явлений жизни, герметически скрытой, задыхающейся в собственном распаде,—пишет Капденак,—ценность и смысл фильма Торре-Нильссона. Картина нравов предельно точна и в то же время насыщена поэзией и драматизмом...»

Ныне режиссер Торре-Нильссон работает над фильмом «Четыре женщины за одного героя» (другой вариант названия «Угроза в час сьесты»). Съемки его будут происходить в Бразилии. Историю гибели четырех миссионеров, убитых туземцами, пытаются выяснить их жены (актрисы Алида Валли, Александра Стюарт, Виолетт Антье, Глэнс Рока). Миссионеры оказываются на поверку далеко не святыми и не героями...

ВЕНГРИЯ

На Будапештской киностудии идут съемки цветного короткометражного документального фильма о жизни известного художника Яноша Торнаи. Режиссер фильма — Марта Мессарош. В дикторском тексте фильма используется одно из писем Торнаи, в котором он рассказывал о трудных условиях, в каких протекала его жизнь.

●

Хорошим подарком для туристов и всех любителей природы является короткометражный цветной фильм «Блуждание по голубым дорогам», созданный режиссером Ласло Мюнихом и оператором Алашем Паулусом по сценарию Арпада Сабо. Зрители вместе с группой туристов побывают в одном из самых живописных уголков Венгрии, поднимутся на вершины горной гряды Земплеши.

●

Режиссер Золтан Фабри ставит художественный фильм «Какая была птица?» по сценарию Петера Бачо.



На Международном фестивале телевизионных фильмов в Монте-Карло премия за лучший сценарий была присуждена венгерскому фильму «Женщина в бараке» Бориса Палотаи. Фильм рассказывает об антифашистской борьбе венгерского народа. Недавно на телестудии закончились съемки нового фильма на эту же тему «Побег в тюрьму». Постановщики—Юдит Ковач и Агнеш Федор.

ГДР

Курт Метциг будет режиссером первого фильма совместного немецко-кубинского производства под названием «Операция Кукана».

Над сценарием фильма работают Вольфганг Шрейер и Герхард Хартвиг по материалам, собранным Куртом Метцигом и Вольфгангом Шрейером во время их пребывания на Кубе.

ИСПАНИЯ

Хуан Антонио Бардем («Главная улица», «Смерть велосипедиста», «Месть») намеревался поставить в Испании свой новый фильм «Там, где ничего не происходит». Это история французской танцовщицы, которая тяжело заболела и по настоянию врачей должна была некоторое время прожить в маленькой испанской деревушке. Здесь она знакомится с нелегкой жизнью и трудом испанских крестьян.

Франкистская цензура сначала рекомендовала Бардему перенести действие фильма в Италию, а затем, судя по последним сообщениям зарубежной прессы, вообще запретила его постановку.

ИТАЛИЯ

Ренато Кастеллани ставит кинокомедию из отдельных новелл, действие которых развертывается на побережье Италии. Предположительное название фильма — «Морские рассказы». Как отмечает «Аральдо делло Спеттаколо», успех таких фильмов, как «Боккаччо 70», «Француженка и любовь», «Парижанки», «Семь смертных грехов», показывает, что жанр киноновелл снова обрел утраченную лет десять назад популярность. Об этом свидетельствуют также итальянские и французские фильмы, которые находятся сейчас в производстве: «Дьявол и десять заповедей», «Тайны Рима», «Жизнь прекрасна!» и другие.

Актер Марчелло Мастроянни давно уже мечтает вернуться в театр, где хочет исполнить роль Обломова в инсценировке романа Гончарова. По словам актера, он согласился исполнить роль барона Чефалу, героя фильма Пьетро Джерми «Развод по-итальянски», только потому, что этот персонаж ему очень уж напоминает Обломова.

Так он и трактовал образ этого героя, роль которого, как говорит сам Мастроянни, играл с наслаждением.

На Международном кинофестивале в Мар дель Плата (Аргентина) получил премию итальянский фильм «Считанные дни». Это второй фильм режиссера (в прошлом сценариста) Элио Петри. Фильм рассказывает о пожилом и одиноком бедняке водопроводчике (Сальво Рандоне), который обворовал в автобусе сидевшего рядом человека, внезапно скончавшегося от инфаркта. Теперь-то последние считанные годы своей жизни он поживет в свое удовольствие. Водопроводчик оставляет службу. Он хочет узнать, как живут, что думают люди. Никому не нужный, бродит он по улицам... Встречается с жуликами, проститутками, безработными, бездомными. Пытается даже устроить личную жизнь. Его прежняя приятельница ныне замужем, мать семейства. Он покровительствует молодой девушке, которая быстро расходует его деньги. Предприимчивые аферисты предлагают герою «выгодную сделку». Ему, по его выбору, переломают руку или ногу: в результате этого симулированного несчастного случая он получит два-три миллиона лир страховки... Сцена подготовки этой «операции» в грязном гараже — драматическая кульминация фильма. Но перепуганный водопроводчик в последнюю минуту убегает.

Он снова начинает работать. И вот вечером мы видим его в автобусе. Он недвижим: спит он? Или мертв? Мы так и не узнаем этого...

«Такой двусмысленной концовкой завершается этот горький и увлекательный фильм,— пишет в «Леттр франсэз» Марсель Мартен.— По стилю его можно было бы причислить к итальянской «новой волне»; стремительный, резкий стиль, исключительная подвижность камеры, съемки на улице.

Фильм полон тонкой наблюдательности, юмора и вместе с тем грусти, некоторые моменты его поразительно драматичны».

После долгих поисков Лукино Висконти утвердил исполнителем главной роли фильма «Леопард» американского актера Берта Ланкастера, который впервые снимается в итальянском кино.

В этом цветном фильме заняты также Клаудия Кардинале, Ален Делон, Рино Морелли и Паоло Стоппа.



Один из самых популярных итальянских комедийных артистов Тото известен советским кинозрителям по фильмам «Неаполь — город миллионеров», «Полицейские и воры» и «Закон есть закон».

Знаменитый комик сыграет шесть ролей (пять братьев и одна сестра) в новом комедийном фильме «Дьяболикус», который ставит режиссер Стено.

Тото станет поочередно епископом, графом, генералом, хирургом, заключенным и... вдовой.

Но Тото и Стено озабочены не столько реализацией своего замысла, сколько предстоящими столкновениями с цензурой. Известно, что цензоры недолюбливают, когда на экране показывают священных особ. А Тото ведь будет играть «самого» епископа.

В свое время «дуэт» Стено—Тото уже доставил много неприятностей итальянской цензуре, изуродовавшей их фильм «Тото и семь царей Рима».

На фото внизу—Тото в фильме «Дьяболикус».











Популярная римская газета «Паэзе сера» ведет кампанию за то, чтобы историко-документальный фильм «Берегитесь, мы — фашисты» был бесплатно показан всем итальянским учащимся.

Франко Брузати закончил работу над фильмом «Беспорядок», против съемок которого активно возражали представители так называемого высшего общества. Действие фильма происходит в Милане, он разоблачает «папенькиных сынков», тунеядцев, циников, снобов.

Мауро Болоньини приступил к съемкам фильма «Нетолло» по роману Васко Пратолини. Режиссер намерен снимать свой новый фильм во Флоренции, где происходят события романа, и решил пригласить для участия в нем непрофессионалов.

Чезаре Дзаваттини разработал план съемок фильма «День Рима». Многие кинооператоры будут в течение одного дня запечатлевать на пленку жизнь разных кварталов «вечного города». «Меня не интересуют исключительные события или скандальные происшествия, — сказал Дзаваттини. — Фильм должен показать, как протекает общественная жизнь двух миллионов обитателей Рима».

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

На Чанчуньской киностудии снимается приключенческий фильм «Пришелец с ледника». Картина расскажет о напряженных буднях бойцов Народно-освободительной армии Китая. Главную роль — пограничника Абдуллы, уйгура по национальности, — исполняет артист Ли Фу. Сценарий фильма написан Бай Синем, режиссер — Ван Мянь.

Балет «Союз мечей» экранизирован шанхайской студией «Тяньма». Возможности кино позволили постановщикам отчетливее и шире раскрыть основную тему — возмущение и гнев народа засилием иностранных колонизаторов в Китае (события охватывают пе-

ОБРАЗ ЛУ СИНЯ ВОПЛОЩАЕТСЯ НА ЭКРАНЕ

«Китайский Горький», как называют Лу Синя в Китае, первым сделал героями своих произведений простых тружеников — крестьян, рикш, мелких служащих. В литературу, которая была отгорожена «китайской стеной» от народа, его жизни и борьбы, Лу Синь принес новый, не ведомый ей прежде мир идей и образов. Он и доныне один из самых популярных в Китае писателей. И естественно, что когда на одном из собраний шанхайских писателей Е И-цюнь сообщил, что он и другой писатель Тан Тао написали киносценарий, в котором отображен последний период жизни Лу Синя — шанхайский; эта новость вызвала оживленную дискуссию. Авторам сценария посоветовали продолжить работу, с тем чтобы показать образ писателя в развитии, с самого начала его литературной деятельности.

Как рождался литературный сценарий о Лу Сине рассказывает журнал «Дачжун дяньин» («Массовое кино»):

«Понятно, что охватить такой огромный историко-биографический материал и создать образ величайшего писателя было не под силу двоим. После всестороннего обсуждения было решено создать творческую группу, в которую вошли Чэнь Бо-цзянь, Е И-цюнь, Тан Тао, Кэ Лин, Ду И, Чэнь Ли-пин. Некоторые из них — ученики и сподвижники Лу Синя, другие — литературоведы, специально занимающиеся изучением творчества великого писателя, третьи — опытные кинодраматурги и режиссеры китайского кино...»

Первая серия фильма начинается с 1910 года, когда появились первые произведения Лу Синя, и завершается 1927 годом. В ней отражен трагический перелом в китайской революции 1924—1927 гг., когда Чан Кай-ши совершил контрреволюционный переворот, потопив революцию в крови рабочих и крестьян. Лу Синь в знак протеста против репрессий по отношению к прогрессивному студенчеству отказывается от работы в Кантонском университете и переезжает в Шанхай, где до конца своих дней продолжает тяжелую, но благородную борьбу. Шанхайский период — тема второй серии картины. Именно в шанхайский период Лу Синь тесно сближается с Коммунистической партией Китая.

В сценарии выведены образы многих современников Лу Синя. Среди них — Ли Да-чжао, организатор первых марксистских кружков, один из основателей Компартии Китая. По ту сторону баррикад — писатель Ху Ши, продавший свой литературный талант реакционным силам.

Исполнитель роли Лу Синя — талантливый артист Чжао Дань (советские зрители видели его в картинах «Морская душа» и «Опиумная война»).

Лу Синь был большим другом советского народа. Он переводил произведения русских и советских писателей, был неутомимым пропагандистом советской культуры. Восьмидесятилетие со дня рождения писателя широко отмечалось в прошлом году в нашей стране. Советские люди желают китайским кинематографистам больших успехов в создании фильма о Лу Сине.

С. Фролкин



риод шанхайского восстания 1853—1855 годов). В фильме-балете, снимавшемся главным образом на натуре, заняты ведущие артисты Шанхайского музыкального театра.

●

Новый цветной фильм Пекинской киностудии «Весенняя гроза» воскрешает один из периодов первой гражданской революционной войны. Весной 1927 года восстали крестьяне провинции Хунань. Борьбу возглавили коммунисты. О первых крестьянских союзах в Китае, о борьбе с правыми оппортунистами в революционном движении рассказывается в этом фильме, поставленном в форме народно-песенной драмы режиссерами Лин Цзы-фэном и Люй Пэном.

●

Можно себе представить, как долго не был на родине Лао Мо, если он не узнал в кондукторе автобуса своего собственного сына. Ехал он в родные края с намерением удивить родных и знакомых, а изумляться пришлось самому — столько перемен произошло и в облике городка и в самих людях.

Этот комедийный фильм шанхайской киностудии «Тяньма» так и называется «Удивительные встречи Лао Мо». Сценарий комедии написала группа кинодраматургов. Поставил картину Сан Гуа, оператор Ча Сян-кан.

ПОЛЬША

Мечислав Пиотрковский написал сценарий, по которому режиссер Антони Богджевич снимает фильм под названием «Девушка из хорошей семьи» Действие фильма происходит в наши дни. В нем рассказывается о дочери известного хирурга, которую родители хотят выдать замуж за преуспевающего молодого инженера, человека легкомысленного и поверхностного. Воспитанная в мещанской семье, девушка подчиняется воле родителей. И лишь встреча с Тадеушем, представителем новой технической интеллигенции, открывает ей глаза, заставляет принять первое в жизни самостоятельное решение. Фильм задуман как комедия нравов. В главных ролях снимаются: Кристина Стыпулковска и Тадеуш Янчар.

●

Действие нового фильма «На белом пути» (режиссер Ярослав Бжозовский) происходит в последние недели второй мировой войны в Гренландии, в безлюдных, покрытых вечными льдами местах.

Главные роли исполняют: Леон Немчик (поляк Сикора, работающий на одной из метеостанций) и Эмиль Каревич (немецкий обер-лейтенант Вебер, высадившийся с фашистским десантом в Гренландии).

На их столкновении и построен основной конфликт фильма.

США

В Голливуде в возрасте семидесяти трех лет умер Майкл Кертиц — один из популярнейших американских кинорежиссеров. Он родился в 1888 году в Будапеште. В кино начал работать с 1912 года сначала в Венгрии, затем в Австрии, Италии, Германии. С 1926 года Кертиц работал в Голливуде. Из фильмов, поставленных режиссером, наиболее известны «Робин Гуд», «Капитан Блад», «Касабланка», «Морской волк», «Частная жизнь Елизаветы и графа Эссекса». Вскоре на советских экранах будет демонстрироваться один из последних фильмов Кертица — экранизация твеновского «Гекльберри Финна».

●

С большим успехом прошли по экранам фильмы «Великая эпоха» и «Когда смех был королем». Режиссер Роберт Югсон смонтировал эти фильмы из отдельных эпизодов американских «комических» периода немого кино. Сейчас режиссер выпустил на экраны новый фильм-монтаж под названием «Смех и слезы наших отцов». В него вошли французская короткометражная комедия (1904 г.), отрывки из комедий с участием Чаплина, Фатти, Мейбл Норман, Мак Сеннетта, Монти Бенкса и других. По мнению журнала «Фильм франсе», картина страдает только одним недостатком: «пространным и зачастую совершенно ненужным» дикторским комментарием.

●

Джон Кассавитис работает над картиной «Ребенок ждет», действие которой происходит в заведении для малоразвитых детей. Герой фильма — врач-психиатр, пытающийся найти эффективный способ лечения маленьких пациентов. Роль его исполняет Берт Ланкастер. Джуди Гарленд играет учительницу, которая привязалась к одному из ребят. Когда попытка вылечить мальчика не дала результатов, она усыновила его и отказалась от работы в лечебнице.

Фильм снимается на основе телевизионной пьесы Эбби Манна (автор сценария «Суд в Нюрнберге»), которую тот написал после знакомства с несколькими подобными лечебницами.

●

Фирма «Севен артс» заключила предварительное соглашение с Теннесси Уильямсом об экранизации его последней пьесы «Ночь Игуаны», премьера которой с огромным успехом прошла недавно на Бродвее. Съемки предполагается начать в будущем году и выпустить фильм в 1964 году.



Продюсер и режиссер Марк Робсон закончил в Индии съемки цветного широкоэкранного фильма «Девять часов до Рамы» — о последних часах жизни Ганди. Кроме самого Ганди и его убийцы, Натураме Годзе, все персонажи фильма — вымышленные. В роли Ганди снимался 64-летний индиец, бывший учитель Дж. С. Кассиап, внешне очень похожий на Ганди. Кассиап несколько раз снимался в индийских киностудиях в качестве статиста. В роли убийцы — актер ФРГ Хорст Бухгольц. В фильме участвуют Жозе Феррер, Диана Бейкер, Роберт Морлей, а также ведущие индийские актеры (в эпизодах). В сцене похорон Ганди занято 12 тысяч человек. Сценарий, написанный Нельсоном Гиддингом, был одобрен руководителями индийского правительства, включая Неру.

Представители 24 тысяч работников Голливуда встретились с руководителями ведущих киностудий, протестуя против растущей тенденции голливудских фирм снимать фильмы за границей. За последние годы свыше 6 тысяч работников американского кино оставались без работы, несмотря на рост производства телевизионных фильмов.

Фильм «Кабинет доктора Калигари» был поставлен режиссером Робертом Вине в 1919 году с участием Вернера Крауса, Конрада Вейдта, Лиль Даговер и Фридриха Ферера. Сейчас фильм на тот же сюжет заново снимается в США. Вся история Калигари модернизирована; теперь он военный преступник, прусский офицер. Ставит фильм Роджер Кэй, некогда ученик Луи Жуве.

Кинофирма «XX век — Фокс» приобрела право (за 125 тысяч долларов) на экранизацию романа Ирвинга Стоуна «Агония и экстаз» о Микеланджело. Актер Берт Ланкастер заявил о своем желании сниматься в главной роли.

Известный фильм Майка Тодда «Вокруг света в 80 дней» по одноименному роману Жюля Верна снят с проката. Его демонстрация в США будет возобновлена лишь в 1966 году. Это вызвано постановкой музыкальной комедии на тот же сюжет, продюсером которой является сын Майка Тодда Майк Тодд-младший.

«Эра кинодеятелей, которая дала Голливуду целую плеяду выдающихся личностей и его международное признание, как будто подходит к концу,— пишет газета «Нью-Йорк таймс». — Обстоятельства последних лет показывают, что бизнесмены сейчас больше подходят для руководства киностудиями...»

Называя малоизвестные имена новых руководителей киностудий, газета пишет, что во главе студий в наше время нужны не столько творческие работники, сколько дельцы, которые умеют вести расчеты со «звездами», режиссерами и продюсерами, хорошо ориентируются в тонкостях налоговой системы и способны найти выход из финансовых затруднений.

Режиссер Джозеф Ньюмен снимает биографический фильм об американском киноактере Джордже Рафте. В фильме будет показана не только его карьера в Голливуде, где Рафт обычно играл гангстеров, но и его связи с преступным миром. В главных ролях — Рей Дантон и Джейн Менсфилд.

Режиссер Брюс Хамберстон поставил фильм «Мэдисон авеню». В прессе отмечается, что фильм «раскрывает некоторые джунглевые аспекты американского бизнеса».

Начались съемки фильма «Процесс» по одноименному роману Франца Кафки. Фильм ставит по собственному сценарию Орсон Уэллс. Для участия в фильме приглашены актеры разных стран: Энтони Перкинс, Жанна Моро, Эльза Мартинелли, Сюзанн Флон, Мадлен Робинсон, Роми Шнайдер, Джино Черви. Сам Орсон Уэллс исполнит небольшую роль священника.

ФРАНЦИЯ

Известный французский актер Даниэль Сорано скончался в возрасте сорока одного года в Амстердаме во время съемок фильма «Скорпион». Москвичи и ленинградцы знают Даниэля Сорано как превосходного театрального актера: он был партнером Жана Вилара — Дон-Жуана, исполняя роль Сганареля в комедии Мольера «Дон-Жуан» во время гастролей ТНП (Национального Народного театра). Кончина Даниэля Сорано — большая потеря для французского искусства.

В Версале состоялась очередная международная выставка киноплаката, в которой приняли участие пятьдесят шесть художников из пятнадцати стран мира. Жюри присудило премию Тулуз-Лотрека художнику Гансу Хиллману. Он представил четыре афиши, в том числе к фильму Бестера Китона «Генерал» (она изображает генерала с саблей верхом на древнем паровозике, который встал на дыбы, как норовистый конь) и к фильму Всеволода Пудовкина «Потомок Чингис-хана» («Буря над Азией»).



«Актер № 1 французского кино», как называет Жана Габена «Юманите», снялся в главной роли в фильме Жиля Гранже «Джентльмен из Эпсома». Это семьдесят второй по счету фильм с участием Габена. Герой фильма, по кличке Командир, — завсегдатай скачек, некогда богатый человек разорившийся и опустившийся в результате неуемной страсти к азартной игре на скачках. В фильме снимаются также Мадлен Робинсон, Луи Де Фюнес, Поль Франкер.

Гранже приступает к съемкам нового фильма «Король фальшивомонетчиков», главную роль в котором будет исполнять также Габен. Действие фильма происходит в среде парижских уголовников. Габен будет играть знаменитого фальшивомонетчика, вышедшего было «в отставку», но вынужденного срочно вернуться к работе «по специальности».

«Юманите» положительно отзывается о кинокомедии «Как рыба в воде» режиссера Андре Мишеля. Речь идет о некоем чудаке, задумавшем переплыть Атлантический океан в бочке (что ему удается); о его не менее чудаковатой жене, коллекционирующей механические приспособления бытового назначения; об их влюбчивой дочке и ее бесчисленных романах с неким мыслителем-вегетарианцем, с безработным танцором, с кинорежиссером — представителем «новой волны» и т. д.

НОВЫЕ РАБОТЫ КЛОДА ШАБРОЛЯ

В записи беседы Клода Шаброля с Григорием Чухраем (см. «Искусство кино», 1962, № 5) упоминалось о том, что французский режиссер снимает фильм «Офелия» по мотивам шекспировского «Гамлета». Ныне режиссер закончил работу над фильмом.

Это история молодого человека наших дней, чья судьба похожа на судьбу датского принца. Чувствительный и романтичный Жан (так зовут героя) потерял отца. Мать его, еще молодая и красивая женщина, вышла замуж за брата покойного. Жан тяжело переживает новый брак матери и внушает себе, что его ожидает участь Гамлета. Дальнейшие события развиваются, как в трагедии Шекспира. Внезапно умирает отец Лючии, подруги Жана, а вскоре — и дядя героя. Жан пытается убедить Лючию, что и ее ждет судьба Офелии. Но девушка не поддается болезненным настроениям своего друга. Она хочет жить нормально и быть счастливой. Под ее влиянием Жан освобождается от мучающего его кошмара, и жизнь снова становится для него привлекательной. Роль Жана играет Андре Жослен, роль Лючии — Жюльетт Мениэль.

Еще до начала съемок «Офелии» Шаброль завершил работу над фильмом «Глаз дьявола», который недавно вышел на экраны Франции. Герой этого фильма (Жак Шарье) — посредственный журналист, посланный парижской газетой в Западную Германию. Там он встречается с супружеской четой, чья счастливая жизнь вызывает в нем непреодолимую зависть. Ему удается разрушить их семейное счастье.

Фильм сделан как рассказ журналиста о том, что с ним произошло, он построен на переплетении прошлого с настоящим, видимости событий с их психологическим подтекстом. «Юманите» отмечает, что у Шаброля все преувеличено, к его персонажам не следует относиться серьезно: «Когда Шаброль сделает наконец сюжет менее мрачным и даст образы людей, знающих, ради чего они живут, он создаст великолепный фильм».

Трудно, конечно, сказать, будет ли великолепным новый фильм Шаброля, но, во всяком случае, в основе его на этот раз — «образы людей, знающих, ради чего они живут». Фильм этот представляет собой экранизацию пьесы Армана Салакру «Бульвар Дюран», написанной на основе действительных событий. В 1906 году в Гавре происходила забастовка. Ее руководителя Дюрана несправедливо обвинили в убийстве и вопреки протестам французской общественности приговорили к пожизненному заключению. Он был освобожден и реабилитирован лишь через пятнадцать лет. Именем Дюрана назван центральный бульвар в Гавре.

Уже один замысел этого фильма говорит о том, что Шаброль пытается обратиться к теме большого общественного звучания. Этого, однако, нельзя сказать о замысле другого фильма Шаброля — «Ландрю», сценарий которого он написал вместе с Франсуазой Саган. Это история знаменитого преступника, который убил одиннадцать женщин. Шаброль говорит, что они с Саган хотели создать образ человека, который производит в общем, если не знать о его преступлениях, довольно приятное впечатление. Он не лишен обаяния и даже интеллигентности. Это один из тех людей, о которых говорят: «Он такой милый». Только одной женщине, которую играет Хильдегард Неф, удается вырваться из рук убийцы. В других женских ролях — Мишель Морган, Даниэль Даррье, Джульетта Мазина. На заглавную роль режиссер пригласил молодого актера Шарля Деннера.

Таковы два новых фильма и два замысла будущих работ одного из виднейших представителей французской «новой волны». Как видим, хотя бы в одной из этих четырех работ Шаброль пытается выйти из узких пределов своей концепции «антигероизма», провозглашенной им в беседе с Чухраем.

К. Ш.



Советские зрители знают Бернара Блие по фильмам «Адрес неизвестен», «Мари-Октябрь» и др. Талантливый актер исполнил главную роль в детективном фильме Жоржа Лотнера «Седьмой присяжный». «Смелым и язвительным» называет этот фильм Марсель Мартен в «Леттр франсэз». По отзыву «Юманите», это «крепкий, ладно скроенный фильм, и даже если разоблачение лицемерия не заходит в нем особенно далеко, все же весь фильм проникнут этой борьбой с лицемерием». Бернар Блие играет роль примерного мужа, почтенного аптекаря, одного из столпов провинциального городка, где произошло зверское убийство молодой женщины, причем в убийстве заподозрен друг погибшей. Аптекарь — настоящий убийца — попадает в число присяжных. Мучимый совестью, он прилагает все усилия, чтоб спасти обвиняемого от казни. Это ему удается. Но оправданный все равно остается в обществе «на подозрении». Люди отворачиваются от него. Жизнь его становится нестерпимой. Замученный упреками совести аптекарь решает сознаться в своем преступлении...

Фильм Лотнера в чем-то перекликается с фильмами «новой волны», но он глубже и серьезнее, чем последние работы молодых кинематографистов. Главное в фильме «Седьмой присяжный»,— пишет Мартен,— социальная заостренность сюжета, разоблачающая лживость и лицемерие окружающего аптекаря общества. Роль жены аптекаря, которая после признания мужа делает все от нее зависящее, чтобы ему не поверили, и объявляет его сумасшедшим, играет Даниэль Делорм.

«Завтра — новый день» — так будет называться фильм Рене Клемана, который он снимает по сценарию Роже Гренье. Симона Синьоре играет в нем главную роль — француженки, которая в 1944 году помогла американскому летчику выбраться из оккупированной гитлеровцами Франции. Главную мужскую роль исполняет Энтони Перкинс.

Осенью во Франции начнутся съемки еще одной экранизации «Дон-Кихота». Исполнитель заглавной роли Фернандель заявил, что он очень хотел сниматься в этом фильме, но тем не менее решил отказаться от участия в нем, если ему предложат гримасничать и смешить зрителей. Комический герой, говорит Фернандель, это Санчо. А сам Дон-Кихот трагичен. Комичны лишь положения, в которые он попадает.

В одной из парижских студий Вольфганг Штаудте снимает новый киновариант «Трехгрошовой оперы» Бертольта Брехта с участием Ива Монтана и Паскаль Пети.

Кинематографическое время этого очень необычного фильма почти совпадает с реальным временем, в течение которого происходят его события. «Клео от пяти до семи» (режиссер Аньес Варда) — это рассказ о двух часах из жизни женщины. По отзыву рецензента «Юманите», это, пожалуй, самый умный из всех фильмов, созданных новым поколением французских кинематографистов. Речь идет о молодой эстрадной певице Клео (Коринн Маршан), которая внезапно узнает, что болезнь ее, быть может, смертельна. Все, что она делает на протяжении двух часов, пока ожидает заключения врача, приобретает в свете грозящей ей гибели особое значение. Героиня как бы перерождается на наших глазах, смотрит на все по-новому. Однако под угрозой бессмысленной гибели находится не только она, но и все, что ее окружает. Молодой солдат, с которым она знакомится, вынужден вернуться в Алжир, где его, быть может, тоже ожидает смерть. Фильм снимался целиком на парижских улицах. В нем заняты также Жан-Клод Бриали, Ив Робер, Даниэль Делорм и другие. Прогрессивная печать Франции высоко оценивает эту картину. В «Леттр франсэз» Жорж Садуль так завершает свою пространную статью: «Этот фильм меня глубоко взволновал. Если вы хотите узнать, что такое подлинно современный фильм, глубоко отображающий нашу эпоху, если вы хотите видеть живых героев нашего времени и одновременно хотите развлечься, так как наряду с трагическим в фильме немало смешного,— тогда спешите посмотреть «Клео от пяти до семи». Это один из тех фильмов, которых достаточно, чтобы сделать сезон 1961/62 г. большим сезоном».

Французский писатель Франсуа Мориак, чей роман «Терез Декейру» экранизируется режиссером Жоржем Франжю, заявил, что литературное произведение ничего не выигрывает и не теряет от того, что оно становится фильмом. «Читатель всегда истолковывает книгу в свете своих собственных взглядов, и поэтому прочитанная книга всегда отличается от написанной».

— Лично я не люблю смотреть экранизации своих любимых литературных произведений,— сказал писатель.— Но когда речь идет о моих книгах, мне любопытно узнать, как режиссер и актеры видят мои образы. Расхождения между их концепцией и моей меня не огорчают и не шокируют, а скорее восхищают.



●

Журнал «Фильм франсе» сообщает, что Жак Тати в своей новой картине продолжает разрабатывать основную тему своих прежних фильмов «Мой дядя» и «Каникулы господина Юло». Сценарий фильма написан самим Тати и рассказывает о чудаке, совершенно не приспособленном к современным условиям жизни. Действие происходит в ультрасовременном многоквартирном доме. Каждый шаг, каждый самый невинный поступок героя — его исполняет Тати — доставляют ему всяческие хлопоты и приводят к неожиданным результатам.

●

«Сезон в пекле» — так называется фильм, посвященный Артюру Рембо. Сценарий написан на основе прозы поэта, которую его друг Поль Верлен назвал «психологической автобиографией». Режиссер — Жан Габриэль Альбикоко, автор «Золотоглазой девушки». Роль Рембо исполняет Лоран Терзиев, Верлена — Жорж Вильсон.

ФРГ

В 1928 году Георг Вильгельм Пабст поставил на основе двух пьес Ф. Ведекинда фильм «Ящик Пандоры» с американской актрисой Луизой Брукс в главной роли.

Новую экранизацию этих пьес готовит режиссер Рольф Тиле (постановщик «Девицы Розмари»). В фильме Тиле в главной роли снимается Надя Тиллер, сыгравшая Розмари Нитрибит в «Девице Розмари».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Крейцерова соната», «Эротикон», «Экстаз» — фильмы, созданные режиссером Густавом Махатым в Чехословакии еще до второй мировой войны, — получили широкую известность далеко за ее пределами. Густав Махатый недавно написал сатирическую пьесу «Увидеть Венецию и умереть», направленную против милитаризма и нацизма. Ставит эту пьесу Государственный гастрольный театр Чехословакии. Комедия Махатого увидит свет рампы также в Нью-Йорке и Париже. Только властям ФРГ (где проживает Махатый) эта комедия пришлась не по нутру, они запретили ее постановку.

●

В новом фильме режиссера И. Томана «Крепость на Рейне» наряду с чехословацкими артистами заняты З. Мрозевский, Ю. Костецкий и В. Спинкова из Польской Народной Республики и В. Кох-Хооге, Ю. Фрорип, Ф. Дюрен и Н. Христиан из ГДР. Сюжет фильма отражает события второй мировой войны.

●

Имя молодого талантливого режиссера Збынека Бриниха мало известно советским зрителям (ни одна из его картин у нас еще не демонстрировалась). Все пять поставленных им фильмов («Романтика предместья», «Пять из миллиона», «Авария», «Каждый грош хорош», «Не прячьтесь во время дождя») посвящены современной чехословацкой действительности, рассказывают о жизни простых людей республики.

Фильм «Авария» был удостоен премии за режиссуру на одном из Карлововарских фестивалей, а новелла «Паутина» из фильма «Пять из миллиона» получила премию в Венеции.

Сейчас Збынек Бриних ставит фильм «Эшелон» — экранизацию книги Арношта Люстига «Ночь и надежда». Действие фильма происходит в годы войны в Терезинском гетто — транзитном пункте на пути в газовые камеры.

ШВЕЙЦАРИЯ

Режиссер Курт Фри закончил работу над фильмом «Крыша над головой». В фильме, который рассказывает о жизни бездомных людей, об их постоянных поисках места для ночлега, заняты в основном непрофессиональные актеры.

ЯПОНИЯ

«Фильмы о крестьянах силами крестьян» — под таким лозунгом развернула свою деятельность созданная в Японии организация, ставящая своей целью производство фильмов о крестьянах. Ежемесячно среди крестьян проводятся сборы средств на создание фильмов (по десяти иен, то есть меньше чем по одной копейке). Известный режиссер Сацуо Ямамото (постановщик фильма «Борьба без оружия», демонстрировавшегося во время II Московского международного кинофестиваля) снимает сейчас фильм «Доярки» — о жизни сельской молодежи. Фильм рассказывает об изменениях, которые происходят среди крестьянской молодежи Японии под влиянием борьбы против монополий в сельском хозяйстве, против реакционного закона о «свободе торговли». Крестьяне префектур Нагано и Кананава, где снимается фильм, оказывают большую помощь творческому коллективу.

●

Новым проблемным фильмом называет прогрессивная японская критика фильм режиссера Хани Сусуму «Наполненная жизнь» по сценарию известного писателя Исикава Тацудзо. Действие фильма разворачивается на фоне народной борьбы против японо-американского договора в июне 1961 года. Герой фильма драматург Исикуро принимает активное участие в этой борьбе и становится жертвой реакционных террористов. В фильме использованы документальные кадры.



В. ШКЛОВСКИЙ

Хорошая книга по теории сценария

Лет пятьдесят тому назад большие города зимой становились тихими. Улицы как бы расширялись от белизны снега; сани тихо скользили к редким театрам мимо синеватых газовых фонарей. Небо тогда было еще не так сильно подсвечено городом, и в зимние вечера над городом появлялись звезды.

В старом Петербурге тогда еще ходили конки. Трамвай только начинал овладевать улицами.

В большом железном Народном доме на Петербургской стороне мальчиком я увидал тогда первые картины синематографа. Зал был окружен клепаными фермами. Зрители не сидели, а стояли.

Сперва на эстраде появились какие-то люди с бородами в пестрых костюмах, они кричали что-то неразборчивое. Вероятно, это была какая-то сценка из народной жизни. Потом спустили белое полотно, а может быть, оно уже было натянуто.

Раздалось зудение какого-то гигантского неизвестного насекомого. В огромный зал вторгся прозрачный синий конус; в конусе зашевелились какие-то черные тени, а на экране появились огромные люди: это были дети в длинных рубашках, размер их, как мне показалось, был как на бульваре у деревьев около Гостиного двора. Они бегали, дрались подушками, потом полетел пух. Когда они бежали на зрителя, то нарастали, как паровозы скорых поездов.

В синем конусе клубилось что-то черное, не имеющее запаха,— это были тени, еще не дошедшие до экрана.

Внизу на эстраде изо всех сил надрывался рояль, заглушая зудение конуса и стремясь наполнить звуками притихший зал.

Вероятно, это было не пятьдесят лет тому назад, а шестьдесят.

О синематографе, который называли также биоскопом, говорили мало, сеансы устраивались в маленьких магазинах, названия картин горели над входом желтыми лампочками. Непрерывно звенел электрический звонок, обманывая, будто сеанс только начался. Сеансы были коротенькие, и смотреть ленты можно было с любого момента.

Залы пустовали, а между тем синематограф, никем не замеченный, продолжал расти, врастать в жизнь: появлялась хроника, картины усложнялись.

Когда на море видишь далекие огни маяков и прожекторы, бродящие по небу и воде, тогда вспоминаешь синий конус, который увидел в детстве.

Неузнанными, хотя и везде появившимися, неуважаемыми, хотя и называвшимися самыми «планетными», самыми громкими именами, вошли в нашу жизнь синематографы на тихих улицах.

Почти всю жизнь я вижу голубой конус, он даже окрасился, озвучился, одно время он сплющился, расширился, теперь он опять подымается вверх... Но как мало мы знаем о том новом, что создает это искусство.

Люди стали видеть друг друга издали, люди узнали, как выглядят чужие улицы; то один, то другой народ завоевывал на время киноэкраны. Кочующее содружество кинолент нуждается в осмыслении, оно было создано как бы за порогом эстетических теорий.

В старых теориях искусств мы различали живопись, архитектуру, музыку, литературу, и литературу мы делили на ломтики, и среди них очень уважалась драма.

Было еще условное искусство — пантомима, но оно ограничивало свой показ немногими повторяющимися случаями жизни и было консервативнейшим из искусств.

Синематограф рос и даже получил новое имя — кинематограф, который стал уже и производством. Залы крупнели, рояли и оркестры заглушали безмолвие фильма, фильм брался изобразить все — жестокую драму, преступников больших городов, историю, погони в степях.

Сюжетное искусство отделилось от слова.

Кинематография как бы гордилась своей независимостью от литературы, создавалась на множественности попыток, отсеивалась, поражала воображение, входила в сны людей и все еще не имела теории.

Потом начали появляться книги. Я сам с покойными товарищами Юрием Тыняновым, Борисом Эйхенбаумом издал сборник «Поэтика кино».

Киноизображение на кинофабриках лежало в виде целлулоидной ленты, которую можно было

взять в руки, разрезать, склеить. Отдельные сцены склеивались ацетоном; можно было увидеть, как они соединяются. Искусство как будто давалось в руки, но все же было мало понятным.

Изменилось отношение к актеру, потому что его можно было не только снять, но организовать его работу на монтажном столе.

Столкновения людей между собой прежде показывались в театре. Но не было показа жизни человека в реальности, так сказать, на натуре.

Вернее это было привилегией литературы и, может быть, даже не всей, а лишь приключенческой литературы, показывающей жизнь в манере романа середины прошлого века.

Немая кинематография пользовалась словом в его графической форме, в надписи.

Она резко отличалась от искусства прошлого, менее резко от живописи и, развиваясь с быстротой развития греческой трагедии, дошла до таких вершин, как «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина и ленты Чаплина.

Появление звука в кино как бы приблизило его к театру. Если первые попытки создать теорию кинодраматургии говорили главным образом о специфике кино, то за ними следовали опыты приложения законов старой аристотелевской поэтики к действию, происходящему на экране. Было сделано много, но главным образом описательно и раздробленно.

В нашей литературе мы, конечно, должны отметить работы Льва Кулешова, относящиеся главным образом к эпохе немого кино, книги В. Волькенштейна, В. Туркина и работы Белы Балаша, который принадлежит одновременно и венгерскому и русскому киноискусству.

Кинематография тяжело переживала становление звука, и был момент, когда кинодействие было опять «прикрыто», как прикрывают пойманную бабочку, старым театральным павильоном.

Часто и сценарий начинал приобретать характер театральной пьесы, в которой существуют только диалоги и редкие ремарки.

Титаническая теоретическая работа Сергея Эйзенштейна опубликована у нас пока в ничтожной части, но продолжает существовать в советском искусстве, как слово режиссера, ведущего во ВГИКе подготовку молодежи. Благодаря этому великая преемственность в советском киноискусстве не прервалась.

Сергей Михайлович сопоставлял звук и изображение, выяснял специфику кинематографического действия и вместе с Пудовкиным показывал, что звук не является подписью под картинкой и кинокадр не является иллюстрацией к диалогам, а перед нами возникает новый синтез искусства.

Идущее от традиций революционной советской кинематографии итальянское киноискусство вернуло кинокадру небо, показало значение дальнего плана, второстепенного движения. Оно не выгораживало действие кинокартины из жизни народа.

Мы присутствуем сейчас при возрождении советской кинематографии; энергия кинovыражения снова черпает силу Эйзенштейна и Довженко, слово перестает быть иллюстративным; в работах М. Калатозова и Г. Чухрая вернулись субъективность ракурса и чудо нового рождения слова, данного в обстановке мира, ощущаемое, как это мы видели в ленте «Сорок первый», на фоне звездочек солнца, сверкающих в море.

Слово перестало быть транспортом, несущим наспех записанную мысль. Кино перестает быть тенью театра, и традиции немого кино не повторились, а являются в форме нового синтеза.

Рост нового всегда заключает в себе разрушение старого, поэтому заговорили о конце кинодраматургии и даже об «антифильме», но точно также теория романа всегда развивалась среди утверждений, что роман кончился.

Самолет, летящий даже на близкое расстояние, при взлете совершает круг над полем аэродрома. То, что я писал сейчас, имеет прямое отношение к хорошей книге Ильи Вайсфельда *. Она построена на анализе своеобразия киноискусства и, выяснив это своеобразие, переходит к области кинодраматургии.

Это книга одновременно по истории кинематографии и по теории кинематографии. В ней собран большой материал; он сопоставлен с самим фактом смены художественных решений, таким образом мы познаем кинодраматургию в ее становлении.

Книга не рецептурна, не держится за определенные правила, показывая смену способов выражений и внутренние законы этой смены.

Если говорить об истоках художественного мировоззрения самого автора, то они ближе всего к теории С. Эйзенштейна, проверенной опытом зарубежной и советской кинематографии последних десятилетий.

Вторая половина книги зрелее, энергичнее.

Я не считаю недостатком, что автор дает подробные анализы отдельных кинокартин, например, как бы пересказывает картину «Осведомитель», поставленную Джоном Фордом в 1935 году. Эти несколько страниц анализа учат нас смотреть картину, а это необходимо для тех людей, которые пишут сценарии Кинокартина в ее смысловых деталях проходит

* И. Вайсфельд, Мастерство кинодраматурга, «Советский писатель», М., 1961.

перед нами как бы под лупой времени, медленно просматриваясь.

Очень хороши в книге анализы последних фильмов нашего экрана — «Повесть пламенных лет» и «Баллада о солдате».

В конце книги автор развертывает спор с приверженцами «антифильма», показывая законы сегодняшней кинематографии.

Посоветовал бы в последующих изданиях вытащить наружу, акцентировать выводы глав, заканчивая отдельные главы формулировками, хотя бы самыми короткими. Это, возможно, и увеличило бы уязвимость книги, но зато одновременно обострило бы ее, сделало бы ее удары глубже.

Когда-то в старых поэтиках Греции говорилось об этих ударах, которые все время попадают в одно и то же место и наконец уязвляют врага.

Нам надо показать опасность шаблонного фильма, опасность ремесленных умений и частных, не решающих иллюстративных удач.

Силой книги Вайсфельда является то, что он не навязывает режиссерам и сценаристам какие-то правила; вся книга посвящена многообразию художественных киномиров, которые в своей смене дают нам представление об изменении реальной действительности.

Надо упрекнуть автора в том, что иногда — к счастью, редко — он недооценивает своеобразия кинноявлений, причем таких, в которых уже звучат черты будущего искусства.

В главе «Обстановка, среда» рассказывается один из эпизодов фильма «Мы из Кронштадта». Белогвардейцы казнят нескольких матросов, один из них спасается и после ряда приключений попадает в Кронштадт. Он, шагая, увлекает за собой матросов, говоря им:

« — Кто живой, пусть подымается... Я такое скажу — все постигнут!

Артем шагает к кораблям. Вокруг него все больше и больше моряков... Все взбудоражены, ждут вестей от Артема.

Артем рассказывает о происшедшем. Нужна помощь!»

Эпизод анализирован не точно: он построен В. Вишневским, режиссером Е. Дзиганом острее.

Артем идет, задыхаясь от негодования, растет негодование матросов, но Артем не рассказывает. После коротких действий кронштадтцы идут в десант.

Зритель уже видел, что происходило, повторный рассказ не нужен и невозможен.

Теоретик, находясь под влиянием более поздних лент, срезал эту остроту решения.

Зато очень интересен у Вайсфельда анализ ленты Игоря Савченко «Тарас Шевченко». Он очень правильно сопоставлен с анализом рассказа Льва Толстого «После бала». Прямого сюжетного совпадения нет — есть совпадение моментов: в обоих случаях рассказывается о наказании шпицрутенами. Драматизм у Толстого состоит в том, что герой рассказа видит наказание и видит, как отец девушки, которую он любит, руководит избиением.

Драматизм ленты состоит в том, что Шевченко сам со шпицрутеном в руках стоит в стороне.

Это ситуация. Она построена так, что человек, которого сейчас будут забивать насмерть, просит у офицера не за себя, а за Шевченко. Он говорит: «Ваше высокоблагородие, ради Христа! Да посмотрите же вы на него!»

Мы видим и знаем, что Шевченко не ударил и, значит, погиб. Офицер, очень сложно характеризованный перед этим в действиях, под влиянием просьбы солдата, приказывает Шевченко уйти.

Сцена казни дается потом на звуке так же, как она давалась в повести Толстого. Превосходна деталь: шпицрутен, который Шевченко воткнул в землю.

Дальше идет анализ времени: из палки вырастает дерево.

Анализ эпизода занимает у Вайсфельда три страницы и сделан превосходно.

Очень хороши анализы сцен из «Преступления и наказания» Достоевского. Несмотря на все успехи советской и мировой кинематографии, кинематографисты, часто инсценируя прозу, редко анализируют ее.

Психология слушания, драматургия звука мало разработана в теории кинематографии, звук у нас все еще остается словом сообщения, не носящим в себе своего подтекста, не выражающим отношения человека к предмету. Анализ сцены у дверей квартиры ростовщицы сделан теоретиком превосходно.

На эту тему писали Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в декларации о кинозвуке, не приводя примера. Надо было бы после литературного примера найти кинопример драматургии звука; сила такого примера, его необходимость ясна, но я тоже не могу сейчас подобрать иллюстрации.

Эпохи расцвета искусства всегда являются одновременно и эпохами его осознания. Нам сейчас чрезвычайно необходимы не похвальные рецензии, справедливо отмечающие киноуспехи, а анализы причин успехов.

Книга И. Вайсфельда конкретна и основана на большом знании и на большой традиции изучения искусства, идущей от Сергея Михайловича Эйзенштейна. А осознание киноискусства этим художником надолго останется путем всей мировой прогрессивной кинематографии.

А. МЕДВЕДЕВ

Очерки об актерах

Недавно на прилавках книжных магазинов и в киосках появилась книга «Актеры и роли»*. Вскоре она стала редкостью — число желающих прочесть ее намного превысило тираж.

Книга Н. Колесниковой и Г. Сенчаковой рассказывает о молодом поколении киноактеров. Авторы написали шестнадцать очерков, решив поближе познакомить читателя с популярными артистами кино и «помочь лучше понять и оценить их работу». Шестнадцать актеров, которые сыграли вместе сто тридцать ролей. Есть о чем подумать и поговорить...

Читая наиболее удачные очерки книги (например, о Э. Быстрицкой, А. Баталове, З. Кириенко, Н. Мордюковой, Р. Нифонтовой, Е. Урбанском), мы узнаем, как создавались любимые зрителем образы Аксиньи, Саши Румянцева, Василия Губанова и многие другие.

Авторы стремятся показать процесс творчества киноактера в его сложности и многообразии. Их интересуют раздумья и поиски молодых мастеров. Анализ игры актера в той или иной роли сочетается подчас с анализом драматургии фильма. Размышления актеров о своей профессии сменяются высказываниями о них ведущих режиссеров.

Наиболее интересен в этом плане очерк о Н. Мордюковой. Анализируя ряд ролей актрисы, авторы подчеркивают в них те черты, которые были найдены Мордюковой в период съемок и значительно обогатили драматургическое и режиссерское решение фильма.

Н. Колесникова и Г. Сенчакова обращают внимание читателей и на специфику творчества актера перед объективом съемочной кинокамеры. В очерке о Э. Быстрицкой очень удачно использован рассказ народного артиста СССР С. Герасимова о том, как нервозная атмосфера на съемочной площадке, вызванная приближением дождя, помогла актрисе сыграть один из важных эпизодов фильма.

Однако при чтении книги у нас возникает странное нарастающее чувство неудовлетворенности. Почему?

Еще раз внимательно читаем очерк за очерком. Вот оказывается в чем дело — схема! Распространенная, к сожалению, схема очерка об актере — немножко биографии, беглый анализ почти всех сыгранных ролей, кое-что о творческих планах. В книге «Актеры и роли» таких очерков-схем шестнадцать...

Трудно говорить серьезно и подробно о четырех или пяти ролях на шести-семи страницах. Но схема обязывает рассказать обо всем творческом пути актера. И авторы рассказывают, перемежая точные наблюдения и выводы с общими однотипными замечаниями, изложенными скороговоркой.

Это приводит порой к неглубоким, поверхностным суждениям и оценкам. Вот, например, как в очерке о Э. Быстрицкой говорится о встрече актрисы с героиней сценария «Неоконченная повесть». «Быть может, потому, что отец Элины был военным врачом, и сама она в юности готовилась посвятить себя медицине, героиня «Неоконченной повести» Елизавета Максимовна с первого же знакомства, с первого прочтения сценария стала близка актрисе». Вряд ли все было так просто, вряд ли Э. Быстрицкая именно поэтому полюбила свою Елизавету Максимовну.

А разве Федор Соловейков из фильма «Чужая родня» — один из лучших образов, созданных Н. Рыбниковым,— стал близок и понятен миллионам колхозников и горожан только потому, что артист научился правильно держать косу?

Слишком много места и времени отведено в книге рассказам о том, как актеры постигают искусство верховой езды, «по-настоящему» водят машины и мотоциклы, стреляют и т. п.

«Разумеется, этого мало»,— то и дело оговариваются авторы. Зачем же тогда, призывая читателя вникнуть в суть мастерства актера кино, отвлекать его внимание на явления и факты далеко не первостепенные.

По утверждению авторов, Олег Стриженов, ознакомившись со спецификой кино делает вывод: «Если он (актер) сумеет вжиться в образ, ему будет безразлично, в какой очередности играть сцены. Нужно лишь овладеть образом настолько, чтобы он стал подобным любимой, читанной-перечитанной, выученной наизусть книге: разбуди ночью и спроси, что говорится на такой-то странице,— без труда ответишь».

Ну что ж, мысль сама по себе верная (ввиду организации съемок по объектам актеру кино приходится играть роль не в ее сюжетной последовательности), но видеть в этом специфику кино — более чем наивно.

Не все фильмы и роли, разбираемые в книге, удались их создателям. Лишь лучшие из них вошли в духовную жизнь наших людей, стали достоянием миллионов советских зрителей. Василий Губанов и Марютка, Николай Пасечник и Вероника, Влади-

* Н. Колесникова, Г. Сенчакова, Актеры и роли, М., «Искусство», 1961.

мир Устименко и Саша Потапова — это герои нашего времени, ибо все, что волновало их, волнует и нас.

Именно исполнение таких ролей и принесло огромную популярность многим молодым актерам нашего кино. Особенно примечательна в этом смысле биография В. Тихонова. Успех пришел к актеру только тогда, когда он встретился с интересным, сложным образом современника.

Авторы очень часто произносят на страницах книги слово «современность», пытаясь в каждом образе, созданном актером или актрисой, найти ее черты и признаки. Однако, к сожалению, они суживают и обедняют это большое понятие. Так, мы читаем: «...В биографиях героинь-современниц актрисы (речь идет о Т. Конюховой. — *А. М.*), сыгранных ею в кино, много общего. К а к п р а в и л о, они молоды, на пороге жизни. К а к п р а в и л о, препятствия, которые им приходится преодолевать, — это первые жизненные трудности» (разрядка наша. — *А. М.*)

В том же ключе говорится о работах других актеров. С одной стороны, как будто все правильно. Н. Колесникова и Г. Сенчакова довольно точно передают особенности внешнего рисунка того или иного образа, верно схватывают манеру исполнения, присущую каждому актеру. И все же этого мало. Мало потому, что вне страниц книги остается самое важное — разговор о времени и о современнике. Без него невозможно серьезно судить о значимости творчества молодого художника, трудно определить его индивидуальность. Такой разговор не заменяют рассуждения о сдержанности и скромности одного героя, наивности другого, неистощимом задоре третьего.

В результате очерки, составляющие книгу, получились поверхностными и частными по характеру изложения материала.

Иногда авторы просто уходят от прямой и принципиальной постановки вопросов, столь важных для молодых художников. Особенно ощущается это при анализе актерских неудач. Н. Колесникова и Г. Сенчакова справедливо замечают, например, что многие фильмы с участием И. Извицкой не сохранились в памяти зрителей. А в памяти актрисы, прошли ли они для нее бесследно? Отвечает на вопрос сама актриса. «В каждой работе, — рассказывает она, — я старалась найти что-либо полезное для себя, как актрисы». Далее идет перечисление «узкопрофессиональных» (по определению самих авторов) уроков, которые извлекла Извицкая из своих неудач. Но все-таки вопрос о том, почему некоторые наши молодые актеры, своеобразно и ярко выступив в одной-двух ролях, начинают повторяться и снижают уровень мастерства, слишком сложен и серьезен, чтобы так просто обойти его. Здесь недостаточны ссылки на просчеты режиссера или несовершенство сценария. Многое зависит и от самого актера.

Нам кажется, для создания такой книги, как «Актеры и роли», имело смысл отобрать в творческой биографии каждого актера одну-две наиболее характерные работы, сделав их предметом всестороннего рассмотрения. Во всяком случае, можно было использовать и такой подход, а не писать разные творческие биографии по единой схеме.

Наши замечания, на первый взгляд, можно отвергнуть с помощью одного довода: книга, мол, предназначена для не искушенного в вопросах кино читателя. Но кто сказал, что человека, любящего кино, для которого каждое произведение искусства — действительно что-то живое, волнующее, чудесное, не заинтересует разговор более серьезный и глубокий? Авторы обещали такой разговор. В результате сделана лишь заслуживающая внимания попытка начать его.

Один из пионеров украинского кинематографа

31 января 1942 года в одном из окраинных домиков Харькова — на Холодной горе — умер от голода старик.

Шла война, израненный город был захвачен фашистами. Не в силах покорить живых, они страшились и мертвых. Вдову погибшего, маленькую, сухонькую старушку, пришедшую в гитлеровскую комендатуру за разрешением на похороны, допрашивали педантично и настороженно. Она не знала, что Холодногорский район находился под особым наблюдением гестаповцев, которым удалось напасть на след подпольщиков. Она не могла понять, почему несколько дней не разрешают похороны мужа, допытываются, что муж делал при жизни во Дворце пионеров и каковы функции инструктора кружка затейников.

Его похоронили тайком, ничем не приметив могилку. А можно было написать: Алексей Михайлович Алексеенко, пионер украинского кинематографа...

Сведений о кинематографическом творчестве А. М. Алексеенко (Алексеева) до последнего времени почти не было. Исследователи бегло упоминают его имя в ряду так называемых кинодекламаторов — артистов оригинального эстрадного жанра, появившегося в нашей стране в годы зарождения отечественного кинопроизводства и сравнительно быстро получившего широкое распространение. Сущность «кинодекламации» и «киноговорящих фильмов» заключалась в том, что на пленке фиксировался артист, читающий какой-нибудь монолог или стихотворение, а затем при демонстрации этого фильма чтец, находившийся за экраном или за укрытием вблизи от него, громко и «синхронно» с изображением произносил текст.

Супруги А. М. и Е. А. Алексеенко, именовавшиеся в рекламах как «первые в России артисты-имитаторы и творцы кинопьес с разговором, пением и танцами», демонстрировали зрелище, которое, по отзывам современников, поражало «широкой палитрой звучаний», «полной иллюзией слуховых и зрительных эффектов». Так писала в 1910 году «Трудовая газета» города Николаева. Тогда же журнал «Сине-фоно» указывал, что картины Алексеенко — «отнюдь не пресловутый аттракцион, а сродни нашему делу и вносят много живости в наши немые фильмы».

Приведенные отзывы интересны не только и не столько признанием формальной оригинальности «кинопредставлений» А. Алексеенко. Критика усмотрела в них нечто большее, чем зрелищную новинку.

Но прежде расскажем о творческой биографии А. М. Алексеенко. Он родился в 1876 году в Харькове в семье почтового служащего и вскоре после окончания начальной школы был определен на работу в качестве ученика телеграфиста. Среди жителей городской рабочей окраины младший сын Алексеевых с детства славился как организатор и исполнитель импровизированных концертов и любительских спектаклей и уже тогда своим разносторонним творческим дарованием обращал на себя внимание заезжих артистов. Ему неоднократно предлагали вступить в профессиональную труппу, но семья решительно воспротивилась этому, считая профессию артиста позорной.

Однако любовь к искусству взяла верх. Порвав с семьей, двадцатилетний А. Алексеенко вступил в труппу передвижного украинского театра, руководимого Гайдамакой. Вместе с ним уехала и невеста — Елена Андреевна, впоследствии талантливая певица и танцовщица, работавшая в ту пору модисткой. Началась трудная, полная лишений жизнь, какую вели многие дореволюционные артисты, особенно на Украине.

Супруги Алексеенко выступали в драматических спектаклях, исполняли украинские танцы и песни в концертах и сравнительно быстро завоевали популярность.

В 1896 году А. М. Алексеенко присутствовал на одном из первых в России сеансов кинематографа, который устроил в помещении Харьковского оперного театра местный фотограф А. К. Федецкий, человек инициативный и предприимчивый. Алексеенко начал подумывать о том, чтобы также заняться кинематографом. В то время замысел не осуществился из-за двух обстоятельств: во-первых, не хватило средств на приобретение аппаратуры и пленки, во-вторых — и это, по-видимому, оказалось решающим,— Алексеенко не нашел первоначально формы сочетания кинопроекции с театральным действием или эстрадным представлением, а самостоятельных художественных перспектив кинематографа он не видел.

В 1908 году А. Алексеенко задумал экранизировать «На дне» и обратился за помощью к кинопредпринимателю Д. Харитонову, который хорошо знал артиста по выступлениям в театре и на эстраде. Субсидия в сумме 9 тысяч рублей была обещана, однако с условием, что Алексеенко займется постановкой «малороссийских» сюжетов.

Как известно, основными «специалистами» по украинским темам были тогда заграничные режиссеры Метр и Ганзен, командированные в Россию фирмой «Патэ». Совершенно незнакомые с культурой, литературой и искусством страны, Метр и Ганзен ставили «Тараса Бульбу», «Мазепу» и другие картины с декорациями, костюмами и реквизитом «под Малороссию».

Дочь артиста, Н. А. Алексеенко, рассказывает, что отец и его друзья внимательно следили за подобного рода кинопродукцией, отзываясь о ней со смехом, а порой и с горечью.

Среди тех, с кем Алексеенко поддерживал дружеские связи, были Н. Садовский, М. Заньковецкая, А. Марьяненко и многие другие известные деятели украинской сцены, боровшиеся за реализм в театральном искусстве. Их творческий девиз «хочешь успеха — представь себя тем, кого хочешь изобразить», во многом близкий устремлениям Московского Художественного театра, оказал влияние на кинематографическое творчество артистов.

Приведем выдержки из нескольких отзывов в прессе о выступлении супругов Алексеенко.

«Интерес, главным образом, вызван самими декламаторами, очень умело и характерно читающими роли, несмотря на то, что двум артистам приходится играть за пять действующих лиц. Все время приходится менять не только характер разговора, но и голос, что, конечно, весьма трудно, но, что тем не менее, вполне удается г. г. Алексеенко» («Новости сезона», Харьков, 1910, № 136).

«Он весьма недурно справляется со своей задачей: танцы, мимика, жесты и разговоры вполне совпадают» («Приднепровский край», Екатеринослав, 1910, № 2).

«И пение слышно, и танцы видны, и каждый звук подходит к действительности» («Голос Крыма», Керчь, 1910, № 421).

«Комедия... «Бувальщина» была настолько хорошо сыграна, что положительно не верилось, что все действие происходит на экране» («Сумской вестник», 1912, № 4).

«Зритель буквально забывает, что перед ним картина, а не живые артисты» («Николаевская газета», 1910, № 1453).

Вряд ли кто-либо из кинематографистов того периода, тем более создававших комедии, удостаивался такой оценки. В комедийных лентах, где



игра артистов часто сводилась к крайнему примитивизму, бездумным, нелепым движениям и жестам, наиболее заметно проявлялась художественная слабость кинематографа. Искусство кино еще только нащупывало свои пути, свои выразительные средства, приемы актерской работы. Мысли, чувства, душевные переживания героев актеры стремились на первых порах передать с помощью предельно утрированной пантомимы. В рецензиях же, посвященных выступлениям А. Алексеенко, мы находим принципиально новые оценки, позволяющие прямо говорить об актерском перевоплощении, о контурах художественного образа, присущих «каждому из действующих лиц», об элементах жизненной правды, заставляющих зрителя забыть, что «действие происходит на экране». Наконец, в рецензиях отмечается, что «умелое и характерное исполнение» достигнуто благодаря «немалому труду».

Первую программу киноводевилей А. Алексеенко подготовил в августе — сентябре 1909 года. Она состояла из трех фильмов: «Як вони женихалися, або три кохання в мішках» (220 *м*), поставленного по мотивам гоголевской «Ночи перед Рождеством»; «Бувальщина, або на чужий коровай очей не пори-

вай» (185 *м.*) и «Москаль-чарівник» (180 *м*) — последний по одноименному произведению И. П. Котляревского. Затем появились «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (190 *м*) — по комедии А. Старицкого, «Кум-мирошник, або сатана в бочці» (140 *м*), «Сватання на вечорницях» (200 *м*) и другие.

Организационно-технологическая сторона кинопроизводственной деятельности А. Алексеенко также представляет несомненный интерес. Некоторые историки кино считают, что он снимал всего лишь «укороченные» театральные спектакли. Это не совсем так. Алексеенко никогда не имел своей труппы и для каждого фильма комплектовал новый актерский ансамбль, причем подбор исполнителей отличался от распространенного в то время принципа, согласно которому критерием «кинематографичности» актера служило соответствие его внешности стандартным вкусам. Известно, что Алексеенко заменил в нескольких картинах («Кум-мирошник» и др.) неизменную героиню многих водевилей Е. А. Алексеенко актрисой Каплиной, которая, не отличаясь особой фотогеничностью, все же стояла выше по опыту и артистизму.

Разумеется, нельзя утверждать, что Алексеенко теоретически глубоко осмысливал принципы своей работы. Многое ему подсказывала, по-видимому, специфика «говорящих картин». Звук — человеческая речь, «синхронная» с действием музыка, шумы — никак не «ложился» на обычную пантомиму даже при крайне примитивном его использовании и упрямо заявлял о себе как о новом выразительном средстве. Режиссер уже не мог идти только по пути пластической интерпретации намеченного к постановке литературного первоисточника. Содержание произведения раскрывалось не только средствами мимодрамы, но в значительной мере и в словесном действии. «Все предлагаемые пьесы,— писал А. Алексеенко,— сопровождаются разговором, пением и танцами... с полной иллюзией — настолько, что зрители выносят цельное впечатление о пьесе, разыгранной в действительности на сцене».

Чтобы сохранить в коротком фильме сюжетную структуру пьесы, режиссер, конечно, не мог идти и по пути ее механического сокращения и фиксировать театральный спектакль в «укороченном» виде. Сам Алексеенко сообщает по этому поводу, что сюжеты предлагаемых пьес были им «переделаны... так, что каждому из зрителей таковые являются вполне понятными».

Непременными элементами каждого киноводевиля были песни и танцы. Их также приходилось видоизменять — с учетом общего метража и необходимости сохранить относительно завершенный хореографический или вокальный номер.

Все свои записи и наметки А. Алексеенко проверял, как он выражался, «примеркой на глаз, на слух и на карман». Вдвоем с Е. А. Алексеенко он разыгрывал сюжет по хронометру, уточнял текст, определял мизансцены, детали, трюки, вставные номера и музыкально-шумовую партитуру, намечал характер декоративного оформления — то есть по сути дела заблаговременно разрабатывал композиционно-ритмический строй будущего фильма, довольно подробный постановочный план.

Поступать иначе он не мог и по соображениям финансового характера. За аренду камеры и труд оператора, которого приглашали из московского отделения фирмы «Патэ», приходилось платить дорого. Никаких репетиций, ожиданий, корректив в процессе съемок оператор не признавал, считая любой эксперимент проявлением кинематографического невежества и дилетантизма. Эпизоды снимались без дублей. За повторную съемку оператор требовал дополнительное вознаграждение.

Поэтому к приезду оператора сюжет, предназначенный к фиксации на пленке, представлял вполне законченное, тщательно отрепетированное и выверенное зрелище со всеми постановочными элементами — декорациями, костюмами, гримом, музыкально-шумовым оформлением. Оператора кратко знакомили с содержанием фильма (к чему он относился довольно равнодушно), после чего сразу же начиналась съемка, длившаяся, в зависимости от состояния погоды, три-пять часов (декорации строились во дворе дома, где жил Алексеенко).

Фильмы, снятые А. М. Алексеенко, не сохранились. Однако при сопоставлении немногих уцелевших документов — рекламных проспектов, отдельных кадров, отзывов прессы — с рассказами друзей и близких артиста можно говорить о том, что Алексеенко стремился постичь особенности и возможности кинематографа и, с одной стороны, искал пути отхода от кинематографа-аттракциона, от метода передачи характеров киногероев чисто внешними средствами, а с другой стороны, все более уверенно пользовался кинематографической техникой, выразительным языком кино (укрупненный план, монтажные связи). Он сочетал павильонную съемку с эпизодами, снятыми на натуре, отказывался от условностей театрального представления — живописных плоских декораций, бутафорских муляжей и т. п. Он по-своему стремился к правдивому изображению жизни.

А. ШИМОН

«ВОССТАНИЕ РЫБАКОВ»

В 1934 году в Москве немецким режиссером Эрвином Пискатором был поставлен фильм «Восстание рыбаков». Он не вошел в число тех боевиков, о которых зрители всегда помнят. Его затмили шедевры этого богатого кинематографическими событиями года — «Чапаев», «Юность Максима», «Веселые ребята». И все-таки это интересный фильм, заслуживающий того, чтобы мы о нем вспомнили.

Эрвин Пискатор, как и многие другие видные представители немецкой культуры, покинул Германию после прихода Гитлера к власти. Он приехал в Москву, к людям, которых считал своими учителями в искусстве,—к Всеволоду Мейерхольду, к талантливейшим советским кинематографистам.

У себя на родине Пискатор был одним из самых ярких представителей мастеров левого, как тогда говорили, революционного театра. Оказавшись в эмиграции, он решает продолжить борьбу за те идеалы, которым служил всю жизнь. Так возникает мысль поставить фильм о германском рабочем классе, переживавшем труднейшее время своей истории.

В основу сценария фильма, написанного Г. Гребнером, положен популярный тогда роман Анны Зегерс «Восстание рыбаков». Тема трагической судьбы немецкого народа занимает эту замечательную писательницу на протяжении всего ее творческого пути. Анна Зегерс предвидит, предчувствует, какими сложными, трудными путями пойдет история. И она настойчиво зовет народ Германии сохранить единство перед наступлением черной реакции.

Прошли годы, но люди не перестают обращаться мысленно к 30-м годам, чтобы понять, как могло случиться то, что тогда случилось в Германии. Один за другим появляются сейчас документальные фильмы об этом времени — «Майн кампф», «Жизнь Адольфа Гитлера» и др. Это не просто мозаика кинодокументов, это своего рода исследования о том, как, казалось бы, невозможное стало возможным, как мог фашизм превратить цивилизованную страну в очаг мировых преступлений.

«Восстание рыбаков» — фильм не документальный, но он также заставляет нас думать об истории немецкого народа.

Сохранят трудящиеся единый фронт или не сохранят? Вот вопрос, волнующий автора романа «Восстание рыбаков» и режиссера, ставящего фильм по роману. Это был фильм-предупреждение, фильм-набат, он звал к единству, к бдительности. Именно поэтому и взялся театральный режиссер Пискатор за такое трудное для него дело — за первую в жизни постановку фильма.

Как и многие другие картины той поры, фильм «Восстание рыбаков» интересен сейчас и тем, что напоминает о молодости многих талантливых его участников. В главной женской роли снималась чудесная актриса Вера Янукова, ученица Сергея Эйзенштейна и Николая Охлопкова. Ее игра не поблекла от времени — на экране по-настоящему живой человек с очень трудной судьбой. В главной мужской роли — Алексей Дикий, актер огромного таланта. Фильм замечательно передает его своеобразную артистическую манеру — очень естественную и очень выразительную. Интересно проводит свою роль актриса Юдифь Глизер (в наши дни она с большим успехом выступает в Московском театре имени В. Маяковского в пьесе Бертольта Брехта «Матушка Кураж и ее дети»). В картине снимались Сергей Мартинсон, тогда совсем молодой актер, и Эмма Цесарская.

К числу достоинств фильма следует отнести блестящую работу операторов П. Ермолова и М. Кириллова. Они нашли мужественный и полный энергии стиль, который характерен для многих лучших наших фильмов тех лет.

Интересна работа художника фильма Владимира Каплуновского — одного из самых видных художников советского кино.

Есть в фильме ряд сцен, которые могут показаться нам трудными для восприятия, искусственными (например, эпизоды, где герои вдруг переходят от обычной речи к декламации, пению). Здесь сказалась излишняя театральность, от которой не всегда удавалось освободиться режиссеру. Но вообще Пискатор удачно скрещивает, если можно так выразиться, кино и театр, во многом очень успешно используя чисто кинематографические художественные средства.

Я. ПЯТНИЦКИЙ

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Трамвай в другие города», 2 ч.

Сценарий и текст песен Г. Шпаликова; постановка Ю. Файта; оператор Н. Большаков; художник В. Камский; режиссер В. Севастьянова; композитор Б. Чайковский; звукооператор О. Упеник.

В ролях: Саша — Андрюша Титов, Юра — Женя Богданов, милиционер — Ю. Белов.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Мишка, Серега и я» (по одноименной повести Н. Зелеранского, Б. Ларина), 10 ч.

Авторы сценария: Н. Зелеранский, Б. Ларин; постановка Ю. Победоносцева; оператор М. Бруевич; художники: Л. Безсмертнова, И. Захарова; композитор Ю. Левитин; звукооператор К. Амиров; режиссер З. Данилова. Комбинированные съемки: оператор А. Нисский; художник В. Васильев.

В ролях: Мишка — Юрий Ковулин, Серега — Виктор Семенов, Гарик — Валерий Рыжаков, Геннадий Николаевич — В. Шукшин, Званцев — В. Гусев, Василий Марасанов — А. Лебедев, Аня Мальцева — Алла Красовская, Гуреев — Леонид Смирнов, Синигин — Валерий Пичугин.

В эпизодах: Л. Драновская, Г. Васильева, П. Любешкин, А. Шорохов, Я. Янакиев, Ю. Чекулаев, В. Чаева, Б. Романов, П. Соболевский.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«713-й просит посадку», 8 ч.

Авторы сценария: А. Леонтьев, А. Донатов; режиссер-постановщик Г. Никулин; главный оператор В. Левитин; художники: И. Вускович, М. Гаухман-Свердлов; композитор Г. Портнов; звукооператор Г. Эльберт; режиссер А. Тубеншляк; оператор В. Грамматиков. Комбинированные съемки: оператор Ю. Векслер; художник И. Денисов.

В ролях: В. Честноков, О. Коберидзе, Л. Круглый, Л. Абрамова, Н. Корн, Е. Копелян, Л. Шагалова, И. Конопацкий, З. Занони, Н. Тэн, А. Барушной, О. Линд, Р. Лебедев, В. Высоцкий, Э. Киви, А. Момбели, В. Марьев, Ю. Дедович, Ю. Енакян, А. Волгин, И. Гурзо, К. Худяков, А. Виолинов, С. Голованов, Н. Агапова, А. Оберберг, Лиля Мурадова, Алик Францев.

●

«Встреча с Ихтиандром», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Леонтьев, Э. Розовский; режиссер-постановщик Э. Розовский; операторы: М. Аврутин, М. Темиряев; художники: В. Улитко, Т. Васильковская; композитор А. Петров; звукооператор Л. Вальтер; текст читает Н. Харитонов.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Под одним небом», 8 ч.

Авторы сценария: Л. Гогоберидзе, А. Сулакаури; режиссер-постановщик Л. Гогоберидзе; оператор Л. Пааташвили; художники: Н. Игнатов, Д. Такаишвили; композитор Р. Лагидзе; звукооператор В. Долидзе; режиссер Т. Гошадзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: княжна Майя — Л. Асатиани (дублирует И. Карташева), Дапино — Ц. Цицишвили (Н. Зорская), Бондо — О. Мегвинет-Ухуцеси (А. Алексеев), Амбако — Г. Чохонелидзе (Ф. Яворский), Нана — К. Андроникашвили (А. Materialкова), Леван — Г. Киасашвили (Ю. Мартынов), Зурико — Р. Татарадзе (М. Виноградова), Васико — С. Гогичашвили (В. Кулик), Русудан — Г. Габуния (Н. Зорская), Резо — Т. Арчвадзе (К. Тыртов), Лела — З. Боцвадзе (В. Хмара).

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Отть в космосе», 2 ч., цветной.

Сценарист В. Пантъ; режиссер Э. Туганов; художник Х. Клаар; оператор Х. Парс; кукловоды: Е. Леволь, К. Курепыльд, П. Кюннапуу; композитор Х. Юрисалу; звукооператор К. Вихалем.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Королева — Зубная Щетка» (по мотивам одноименной сказки С. Могилевской), 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Коростылев; режиссер Н. Федоров; художник-постановщик М. Рудаченко; оператор Е. Ризо; композитор М. Парцхаладзе; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: В. Карп, Б. Бутаков, Т. Федорова, И. Доукша, Б. Чани, Н. Богомолова, В. Котеночкин, М. Бузинова, В. Балашов, К. Малышев.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«В ночь на тринадцатое», 11 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Сценарий А. Хаджихристова; режиссер-постановщик А. Маринович; оператор Т. Захарьев; музыка А. Бояджиева; звукооператор Е. Ганчев; художник-декоратор М. Иванова.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют: А. Карамитев, К. Цонев, Г. Георгиев, А. Цонева, П. Василева, С. Сырбов, И. Андонов, И. Спасов, С. Попов.

Роли дублируют: Г. Юдин, Ф. Яворский, Б. Кордунов, О. Голубицкий, Р. Макагонова, В. Нещипленко, А. Алексеев, К. Барташевич, А. Заржицкая.

●

«Сувенир погибшего», 5 ч.

Производство Вьетнамской киностудии.

Авторы сценария: Ван Нгы, Кыонг Транг; режиссеры: Нгуэн Хонг Нги, Фам Зан; оператор Нгуэн Дак; композитор Зоан Ньо; звукооператор Маи Тхэ Хонг; художник Нгуэн Хыу Хонг.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Л. Дзенькевич; звукооператор дубляжа Г. Салов.

Роли исполняют и дублируют: Ла, командир отряда — Минь Три (дублирует В. Янпавлис), Ту — Фи Нга (А. Соколова), Шау — Трунг Тин (Ю. Мажуга), Хоа в детстве — Фионг Хоа (Л. Лидер), Хоа в юности — Туэт Ван (Т. Косарик), Ан — До Тьи (С. Сибель), Квьен — Тьи Ан (Г. Будылина). В фильме снимались части Вьетнамской народной армии.

●

«На далекой границе» (по повести «В далеком Мынлунша»), 9 ч., цветной.

Производство киностудии имени 1 августа, КНР.

Сценарий Ло Шуй; режиссеры: Ван Пин, Юань Сянь; оператор Се Бай-цин; художник Ван Вей; композитор Ян Фэй; звукооператор Е Да-чжэн.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Цзян Хун, начальник группы — Ван Син-ган (дублирует К. Тыртов), работники группы: Чжан Ли-у — Хэ Цао-дзюнь (Ю. Чекулаев), Ван Тянь-мин — У Цзин-гуань (И. Безяев), Сяо Гао — Чжан Ян (А. Кузнецов), дедушка Памань — У Нан-шань (С. Цейц), бабушка Митао — Чжао Янь (А. Денисова), их внук Шуайэнь — Ли Цзя-ян (В. Рождественский), Мэйэнь, его жена — Хэ Мэй-пин (Н. Зорская), охотник Лэхэн — Гуан Син (О. Голубицкий), отец Лэхэна — Тан Ли (В. Файнлейб), старейшина селения — Лю Хэн-дэ (В. Кенигсон), Пага, его сын — Лю Лун (Я. Янакиев), Дао Ай-линь, агент американской разведки — Цао Инь (З. Чекулаева).

●

«Повсюду весна», 8 ч., цветной.

Производство шанхайской киностудии «Хайянь».

Авторы сценария Шэнь Фу, Цю Байинь, Тянь Нянь-сюань; режиссер Шэнь Фу; оператор Чжу Цзин; художники Дин Чэнь, Фу Шу-чжэнь; композитор Ван Юнь-цзе; звукооператор Мяо Чжэнь-юй.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Бергунгер; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Ван Цай-фэн — Чжан Жуйфан (дублирует Г. Теплинская), Цай Гуй-чжэнь — Ша Ли (Ж. Сухопольская), Лу А-фен — Ван И (Л. Колпакова), тетушка Лю — Фань Сюэпэн (Т. Тимофеева), Сюэ Цуй-ин — Хуан Чэнь (В. Липсток), Чжэн Хуа — Ван Су-цзян (И. Гурэо), Чжэн Бао-цин — Сунь Даолинь (И. Лурье), Чжан А-фу — Гао Бо (Н. Гаврилов), тетушка Дай — Чэнь Ли-чжун (Е. Лосакевич), Лю Гэнь-фа — Тан Си-ин (Ю. Соловьев).

●

«Стыдливый иволжонок», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов.

Сценарий Ли Шукай; режиссура и рисунки: Цзян Ай-цюнь, Лу Цинь, Цянь Цзячун, Лэй Тянь; оператор Вэнь Юн-синь; музыка Дуань Шидзюнь, Чэнь Чжунгоу; художники фона: Хань Бинь, Коу Ян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли дублируют: Н. Крачковская, В. Беляева, С. Холина, Г. Милляр, О. Голубицкий, В. Маркин, А. Панова, В. Ананьина, К. Румянова.

●

«Гочо и его родители», 9 ч.

Производство «Монголкино», МНР.

Авторы сценария: Дожодорж, Н. Надмид; режиссер Д. Жигжид; операторы: М. Дуйнхэр, И. Дашдондог; художник А. Бямба; композитор С. Гончигсумла.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Самдан — Р. Дамдинбазар (дублирует Н. Граббе), Долгор, его жена — Ц. Тогтох (В. Караваева), Гочо, их сын — С. Ямаху (Владик Броневский), Дамдин — Л. Жамсаранжав (В. Гостинский), Хорло — Н. Цэрма (В. Петрова), Гунжид — Бадамгарва (З. Занони).

●

«Лучше уметь, чем иметь», 9 ч., цветной.

Производство «Авала-фильм», Югославия.

Автор сценария и режиссер Войя Нанович; оператор Радош Лужанин; композитор Боян Адамич; звукооператор Душан Алексич; художник Анджелка Слиепчевич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа И. Майоров.

Роли исполняют: Павле Вуйсич, Милена Дравич, Драган Лакович, Станко Буханац, Влаженка Каталинич, Павле Минчич, Мийя Алексич, Жарко Митрович, Душан Антониевич, Йовиша Войнович.

Роли дублируют: Каракас — Е. Весник, Деян — В. Прохоров, Йоле — М. Виноградова, Джойка — О. Голубицкий, Видо — Г. Милляр, председатель — Я. Беленький, журналист — О. Мокшанцев, трактирщик — Н. Граббе, Никола — К. Тыртов, Барба — В. Файнлейб.

●

«Сигналы над городом», 9 ч.

Производство «Ядран-фильм», Загреб, Югославия.

Автор сценария Славко Гольдштайн; режиссер Жика Митрович; оператор Бранко Иватович; художник Владимир Тадей; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют: Александр Гаврич, Миха Балох, Тонко Лонза, Иван Шубич, Славко Миджор, Адам Ведерняк, Нела Эржишник, Мария Тоциноски, Драган Оцоколич, Бата Живойнович, Иван Паич, Рикард Брзеска, Бранко Боначи.

Роли дублируют: Г. Абрикосов, Н. Зорская, И. Кириллов, К. Барташевич, В. Захарченко, Ю. Саранцев, М. Глузский, Ю. Чекулаев, Д. Дубов, В. Прокофьев, Н. Самсонова, М. Погоржельский, А. Фриденталь.

«Последняя зима», 9 ч.

Производство «Риальто-фильм», «Минерва-фильм», Дания.

Авторы сценария: П. С. Грин, С. С. Вассар, Ёрген Росс, Басиль Даусон, Карл Бьернхоф; режиссер-постановщик Эдвин Тимрут; оператор Эрнст В. Калинке; художник Эрик Оес; композитор Св. Эрик Тарп; продюсер Пребен Филиппсен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Стефан Бёртон — Тони Бриттон (дублирует М. Погоржельский), Юн Сёренсен — Юн Виттинг (Б. Кордунов), Эрик Сёренсен — Аксель Стрёбюе (Р. Чумак), обер-лейтенант Альбах — Диетер Эпплер (Ю. Чекулаев), Анна — Биргитте Федеропиель (В. Чаева), Эва — Лисе Рингхейм (А. Кончакова), Густав — Пребен Каас (С. Коренев), Нина — Ханне Винтер-Ёргенсен (Р. Макагонова), Клаус — Хюго Херреструп (В. Прокофьев), Пауль — Анкер Тости (Я. Янакиев), Петер — Пребен Неергорд (К. Карельских).

●

«Добро пожаловать, мистер Маршалл!», 8 ч.

Производство «Унинси», Испания.

Авторы сценария: Хуан А. Бардем, Луис Г. Берланга, Мигель Миура; режиссер-постановщик Луис Г. Берланга; оператор Мануэль Беренгер; художник Франсиско Кане Кюбель; композитор Хесус Г. Леос; песни Очайта, Солано, Валерио.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Кармен Варгас — Лолита Севилья (дублирует А. Маркова), Маноло — Маноло Моран (Е. Весник), дон Пабло — Хосе Исберт (А. Вовси), дон Луис — Альберто Ромеа (А. Кельберер), сеньорита Элоиса — Эльвира Кинтилья (Г. Водяницкая), дон Космэ — Луис Перес де Леон (В. Щелоков), дон Эмилионо — Феликс Фернандес (А. Алексеев).

●

«Тяжелая расплата» (по роману Манфреда Грегора «Мост»), 11 ч.

Производство «Фоно-фильм», ФРГ.

Авторы сценария: Михаэль Мансфельд, Карл-Вильгельм Вивье, Бернгард Викки; режиссер Бернгард Викки; оператор Герд фон Бонин; художники: Петер Шарфф, Гейнрих Граф Брюль; композитор Ганс-Мартин Маевский; звукооператор Вилли Швардорф.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Сухобоков; звукооператор дубляжа Л. Бухов.

Роли исполняют и дублируют: Ганс — Фолькер Бонет (дублирует В. Прокофьев), Альберт — Фриц Веппер (Е. Радомысленский), Вальтер — Михаэль Хинц (В. Земляникин), Юрген — Франк Глаубрехт (В. Ларионов), Карл — Карл Михаэль Бальцер (В. Алексеенко), Клаус — Фолькер Лехтенбринк (Л. Харитонов), Зиги — Гюнтер Гофман (В. Васильев), Франциска — Кордула Трантов (М. Виноградова), Штерн — Вольфганг Штумпф (С. Курилов), Фрёлих — Гейнц Шпитцнер (К. Карельских), Хейльман — Гюнтер Пфитцман (В. Балашов), мать Альберта — Рут Хаусмайстер (К. Лепанова), мать Юргена — Ева Файтль (Г. Водяницкая), мать Зиги — Эдит Шульце-Веструм (А. Волгина), отец Вальтера — Ганс Эльфеншпэк (В. Файнлейб), отец Карла — Клаус Хелльмольд (А. Алексеев), Барбара — Эдельтраут Эльснер (Д. Столярская).

●

«Голый остров», 10 ч.

Производство «Киндай Эйга Киокай», Япония.

Автор сценария и режиссер Кането Синдо; оператор Киёми Курода; композитор Хикару Хаяси; звукооператор Куниэ Маруяма; продюсеры: Кането Синдо, Эйсаку Мацуура.

Роли исполняют: Тоё — Небуко Отава, Сента — Тайдзи Тонояма, Таро — Синдзи Танака, Дзиро — Масанори Хоримото.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А08025. Подписано к печати 22/VII 1962 года. Формат бумаги 82×108 1/16

Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17.

Тираж 23.000 экз. Заказ № 1988

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

ПРЕМИИ И МЕДАЛИ КАРЛОВЫХ ВАР

Жюри XIII Международного Карлововарского фестиваля присудило следующие премии:

БОЛЬШУЮ ПРЕМИЮ — ХРУСТАЛЬНЫЙ ГЛОБУС — советскому фильму «Девять дней одного года» (режиссер Михаил Ромм).

ГЛАВНЫЕ ПРЕМИИ — фильмам «Вкус меда» (режиссер Тони Ричардсон, Англия) и «Нищий» (режиссер Пьер Паоло Пазолини, Италия).

ПРЕМИЮ МОЛОДЫХ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ — кубинскому фильму «Педро уходит в Сьерру» (режиссер Хулио Гарсиа Эспиноза).

МЕДАЛЯМИ ФЕСТИВАЛЯ отмечены фильмы «Полуночная месса» (режиссер Иржи Крейчик, Чехословакия) и «Королевские дети» (режиссер Франк Байер, ГДР).

Кроме того, вручены МЕДАЛИ ЗА ОТДЕЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ:

Луису Алькорису — за сценарий фильма «Жемчуг св. Люции» (Мексика); Рангелу Вылчанову, режиссеру фильма «Солнце и тень» (Болгария),— за экспериментальное произведение; Глауберу Роха, режиссеру фильма «Барравенто» (Бразилия), — за первую работу.

Премии конкурса короткометражных фильмов присуждены:

БОЛЬШАЯ ПРЕМИЯ — художественному фильму «Хроника ненадежных времен» (режиссер Жан Шапо, Франция).

ОСОБАЯ ПРЕМИЯ ЖЮРИ — художественному фильму «Пигалица» (режиссеры Дьен Ван Тон и Тран Ву, Демократическая Республика Вьетнам).

ГЛАВНОЙ ПРЕМИИ, а также премии за самый оригинальный короткометражный фильм удостоена югославская мультипликация «Бумеранг» (режиссер Борис Колар). Другую ГЛАВНУЮ ПРЕМИЮ получил чехословацкий мультфильм «Железная шляпа» (режиссер Йозеф Кабрт).

ОСОБОЙ МЕДАЛЬЮ отмечен китайский рисованный фильм «Дебош в небесном дворце».

ПОЧЕТНУЮ ПРЕМИЮ Международной федерации работников кинопечати завоевал болгарский фильм «Солнце и тень».



Советские кинематографисты на XIII Карлововарском фестивале. Слева направо: М. Ромм, Т. Лаврова, Д. Храбровицкий, И. Смоктуновский